



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS MODERNAS
LICENCIATURA EM LÍNGUA INGLESA

IVAN LEOPOLDO RÊGO DE CARVALHO

**IRONIA E HUMOR NO PARÓDICO “THE SEMI-SENTIMENTAL
DRAGON”, DE ISRAEL ZANGWILL**

João Pessoa

2017

IVAN LEOPOLDO RÊGO DE CARVALHO

**IRONIA E HUMOR NO PARÓDICO CONTO “THE SEMI-
SENTIMENTAL DRAGON”, DE ISRAEL ZANGWILL**

**Trabalho de conclusão de curso
(TCC) submetido ao Centro de
Ciências Humanas, Letras e Artes
da Universidade Federal da
Paraíba, como requisito parcial à
obtenção do título de Graduado
em Licenciatura em Letras,
Língua Inglesa.**

Orientadora: Prof^a. Dra. Lucia Fatima Fernandes Nobre

João Pessoa – PB

2017

Catálogo da Publicação na Fonte.

Universidade Federal da Paraíba.

Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA).

Carvalho, Ivan Leopoldo Rêgo de.

Ironia e humor no paródico "The semi-sentimental dragon", de Israel Zangwill. /Ivan Leopoldo Rêgo de Carvalho.- João Pessoa, 2017.

55f.

Monografia (Graduação em Letras - Língua inglesa) – Universidade Federal da Paraíba - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Lucia Fátima Fernandes Nobre

IVAN LEOPOLDO RÊGO DE CARVALHO

IRONIA E HUMOR NO PARÓDICO CONTO “THE SEMI-
SENTIMENTAL DRAGON”, DE ISRAEL ZANGWILL

Trabalho de conclusão de curso (TCC)
submetido ao Centro de Ciências
Humanas, Letras e Artes da
Universidade Federal da Paraíba, como
requisito parcial à obtenção do título de
Graduado em Licenciatura Plena em
Letras, Habilitação em Língua Inglesa.

Orientadora: Prof^a. Dra. Lucia Fatima Fernandes Nobre

Aprovado em: 23/11/2017

BANCA EXAMINADORA:

Lucia Fatima Fernandes Nobre

Prof^a Dr^a Lucia Fatima Fernandes Nobre - UFPB (Orientadora)

Michael Harold Smith, Ph.D.

Prof. Dr. Michael Harold Smith - UFPB

Rubens Marques de Lucena

Prof. Dr. Rubens Marques de Lucena - UFPB

Prof^a Dr^a Glória Maria Oliveira Gama – UFPB (Suplente)

João Pessoa – PB

2017.2

DEDICATÓRIAS

Dedico este trabalho:

À memória dos meus pais, Sebastião e Simone, cujos nomes para sempre honrarei.

À minha esposa Necifran, meu grande amor e minha melhor amiga.

Às minhas filhas, Simone e Cinthya, e aos meus netos, Lucas e Maitê, meu sentido de vida e imortalidade.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os professores da Universidade Federal da Paraíba, pelas inestimáveis transmissões de conhecimentos durante o meu curso.

Agradeço ao Professor Doutor Rubens Lucena e ao Professor Doutor Michael Smith, pela honra de aceitarem fazer parte da banca examinadora deste Trabalho de Conclusão de Curso.

Meu agradecimento especial à Professora Doutora Lucia Nobre, cuja essencial orientação tornou possível a realização deste trabalho.

RESUMO

Este trabalho almeja analisar o gênero literário paródia e suas implicações no ato da leitura, a partir do conto “The semi-sentimental dragon”, de Israel Zangwill, bem como os elementos ironia e humor nele presentes. Procurando desmistificar a imagem da paródia como imitação ridicularizadora encontradas nas definições dos dicionários populares, neste trabalho buscamos mostrar a paródia como repetição com distância crítica, que estabelece a diferença no cerne da semelhança. Com a finalidade de alcançar o nosso objetivo, tomamos por aporte teórico-crítico os postulados de Linda Hutcheon (1985), Beth Brait (1996), Norman Knox (1973) e Nadja Hermann (2005). A análise do conto, à luz da fundamentação teórica proposta, revelou a presença da relação entre ética e estética na narrativa paródica, com traços pós-modernos, produzindo novas realidades e perspectivas orientadoras do agir humano.

Palavras-chave: Paródia. Ironia. Ética. Estética.

ABSTRACT

This work aims to analyse parody as a literary genre and its implications in the act of reading, as well as the elements of irony and humour that constitute Israel Zangwill's short story "The semi-sentimental dragon", our object of research. Demystifying the concepts of parody, found in the definitions of the ordinary dictionaries, as an imitation that ridicules, we intend to present parody as repetition with critical distance, that establishes the difference within the similarity. To reach our objective, we consider Linda Hutcheon (1985), Beth Brait (1996), Norman Knox (1973) e Nadja Hermann (2005) as our theoretical and critical support. The analysis of the short story, under the light of the theories proposed, revealed the presence of a relation between ethics and aesthetics in this parodic narrative, with post-modern features, producing new realities and perspectives that may guide the human act.

Keywords: Parody. Irony. Ethics. Aesthetics.

Sumário

1- INTRODUÇÃO.....	8
2- CAPÍTULO I	
1.1 O mito e o contexto histórico literário	11
1.2 O Romance de Cavalaria.....	13
3- CAPÍTULO II	
2.1 A Paródia.....	18
2.1.1 Definição de paródia.....	18
2.1.2 Contexto histórico e conceitos da paródia.....	22
2.1.3 Níveis de operação da paródia.....	25
2.1.4 A decodificação da paródia	26
2.1.5 As implicações da paródia no ato da leitura.....	27
4- CAPÍTULO III	
3.1 A ironia	29
5- CAPÍTULO IV	
4.1 O conto.....	35
6- CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	47
7- REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	49
8- ANEXO.....	51

INTRODUÇÃO

A *causa causans* da realização deste trabalho foi o nosso interesse pelo humor e ironia na literatura e a forma como estes se manifestam no gênero literário da paródia, bem como a busca pela compreensão das suas estratégias e representação do mundo. Para tanto, selecionamos o conto de humor, “The semi-sentimental dragon”, de autoria de Israel Zangwill.

Nascido em Londres, em 1864, esse autor era filho de uma família de imigrantes judeus que fugiram aos *progroms* e perseguições contra essa etnia no leste europeu. Criado no distrito de predominância judaica de Spitalfields, no leste londrino, Zangwill concluiu sua educação básica na Jews’ Free School, naquele mesmo bairro. Essa escola fornecia educação religiosa e secular, além do fardamento, alimentação e cuidados médicos aos seus alunos, todos de origem judaica. Destacando-se logo cedo como excepcional aluno, ele começou a dar aulas naquela escola antes mesmo de ir para a universidade. Aos 16 anos Zangwill ingressou na University of London, graduando-se como BA (Bachelor of Arts) com *triple honours* em 1884.

Após se graduar, aquele jovem começou a escrever para vários jornais da capital inglesa, vindo mais tarde a fundar dois pequenos periódicos, o *Ariel* e *The London Puck*. Entre 1892 e 1907 ele publicou uma bem sucedida série de romances, conhecida como *the Ghetto books*, composta por cinco títulos: *Children of the Ghetto* e *Grandchildren of the Ghetto* (ambas de 1892), *Dreamers of the Ghetto* (1898), *Ghetto Tragedies* (1899) e *Ghetto Comedies* (1907).

No ano de 1894 foi publicado *The King of Schnorrers*, uma sátira social com a coletânea de 13 contos da qual fazia parte o conto que aqui estudamos. Zangwill também escreveu várias peças de sucesso para o teatro, entre as quais a famosa *The Melting Pot*, de 1909, que celebrava a capacidade de assimilação dos Estados Unidos dos imigrantes de várias partes do mundo. O uso metafórico da expressão *the melting pot* usada para descrever a absorção das várias culturas levadas pelos imigrantes que chegaram à América na segunda metade do século XIX e início do século XX, no chamado “American Dream” nasceu a partir da apresentação daquela peça teatral.

A simulação da estrutura das sentenças do ídiche na língua inglesa utilizada por Zangwill atraiu grande interesse. Ele também escreveu romances de mistério, como *The*

Big Bow Mystery, de 1892 bem como publicou vários ensaios sobre judeus famosos como Baruch Spinoza, Heinrich Heine e Ferdinand Lassalle.

Já na sua juventude, Israel Zangwill se envolveu na política, em temas como a assimilação judaica e no primitivo sionismo, fazendo parte de um grupo de intelectuais judeus frequentadores do *Maccabean Club*, ao lado de personagens como Theodor Herzl e Chaim Weizman. Esses intelectuais lutavam pela criação de um território livre para a formação de um estado judeu.

Em sua militância política, Zangwill defendia ainda o feminismo e o direito da mulher ao voto. Casou com Edith Ayrton, escritora feminista e sufragista, com quem teve dois filhos. Ele morreu em 1926, em Midhurst.

Aproveitamos o ensejo deste trabalho para, também apresentar esse autor, praticamente desconhecido dos brasileiros, mas, ousamos defender, de nível canônico. Ele nos faz refletir sobre o fazer literário, sobre a escrita ficcional, sobre o espaço criador que nos proporciona a irrerealidade, fazendo coexistirem vários planos da ficção e inscrevendo o exterior no espaço do texto e que, através da sua estética, tenta explicar algo da sua visão ética de mundo.

Neste trabalho, adotaremos como principal suporte teórico para o estudo da paródia os postulados de Linda Hutcheon encontrados em seu livro *Um teoria da paródia*, por se trata de um estudo abrangente no sentido de que abarca várias expressões artísticas, inclusive obras com características pós-modernas. Hutcheon parte de uma reflexão histórica sobre a paródia, faz um levantamento teórico com base nos Formalistas Russos (particularmente Tynianov), discorre sobre os conceitos da paródia em Bakhtin e Gérard Genette e, finalmente, apresenta sua defesa da paródia como uma obra palimpséstica de teor auto-reflexivo. Em virtude da sua amplitude e consistência, tal fundamentação teórica mostra-se adequada para a análise do nosso objeto de pesquisa.

No primeiro capítulo deste trabalho, examinamos o mito do dragão, suas origens em tempos imemoriais, sua presença em tantas e variadas civilizações, suas várias representações através dos períodos históricos, suas interpretações religiosas e sua influência no gênero literário do *Roman Courtois*, ou Romance de Cavalaria, pesquisa essencial na construção de sentido deste trabalho.

A seguir, no capítulo seguinte, que trata da fundamentação teórica, apresentamos a definição de paródia, seus conceitos clássicos e atuais, seus níveis de

operação, sua decodificação e suas implicações no ato da leitura em uma contextualização geral desse peculiar gênero literário. Presente desde os primórdios da literatura, a paródia chega aos nossos tempos atuais em praticamente todas as manifestações da arte, o que requer que examinemos melhor sua natureza e sua função. Para encerrar esse capítulo, analisamos a ironia como elemento essencial na formação do contexto na estruturação do texto paródico.

No terceiro capítulo, analisamos a ironia como o principal elemento estruturador da paródia e como processo comunicativo. No quarto e último capítulo procedemos a uma análise do conto de humor aqui em estudo, à luz das teorias apresentadas, sua estrutura metalinguística - com traços do pós-modernismo – e seus níveis de significação. Esses níveis devem conduzir a uma das principais funções da arte: a reflexão. Destarte, encerramos nosso trabalho, nas considerações finais, debatendo a dialética ética/estética presente nessa obra de arte pesquisada.

CAPÍTULO I

1.1 O mito e o contexto histórico

Animal fabuloso, monstro simbólico, presente em quase todas as civilizações e períodos da história, desde as americanas às europeias, e das indianas às chinesas, o dragão está entre os mais populares e duradouros mitos da humanidade. Como uma espécie de conjunção de elementos tomados emprestados de animais particularmente agressivos e perigosos (e, não esqueçamos, predadores todos eles), como serpentes, crocodilos e leões, com o corpo, às vezes alado, coberto de escamas e expelindo fogo pelas narinas ou boca, assim podemos, grosso modo, definir esse ser fantástico. Grande parte da sua popularidade vem da arte, principalmente da literatura e do cinema e ele tem, em muitas versões, uma longa e rica história.

Não se sabe ao certo quando começaram a surgir as histórias e lendas sobre dragões. Os antigos chineses reproduziam figuras de dragões voadores (representando a energia do fogo e a transformação) já a partir do ano de 2070 a.C., durante a dinastia Xia e serpentes voadoras surgem nas mitologias sumeriana e grega. Os gregos usavam figuras de serpentes voadoras, esculpidas nas colunas de alguns templos, para proteção dos mesmos. A palavra *dragão* vem do grego δράκων (drácon), do aoristo *drekestai*, que significa avistar longe. Os gregos chamavam também de *dracontos* às imaginárias serpentes do mar. Na mitologia dos povos celtas, na Europa pré-histórica, os dragões surgem de duas formas: como seres de quatro patas, uma longa cauda, com asas, expelindo fogo pela boca e com o corpo coberto de escamas e como monstruosas serpentes marinhas. Na primeira versão, os dragões eram tidos como guardiões dos portões de entrada do outro mundo e dos tesouros e segredos do universo. Eles estavam sempre ao lado dos deuses celtas, como protetores da Terra e de todos os seres vivos, sendo considerados entre os mais poderosos dos símbolos desses povos. Muitas espadas celtas traziam a gravação de um dragão nas lâminas como forma de proteção.

O dragão surge na mitologia nórdica com o nome de *Níðhoggr* (ou Nidhogg), um ser que vive roendo a raiz de *Yggdrasil* (a árvore da vida) e os corpos daqueles que foram para *Náströnd* (o inferno, para os nórdicos), culpados por adultérios, assassinatos e quebra de juramento. Sua imagem está ligada ao fim de tudo. Os Vikings usavam a cabeça de um dragão, esculpida em madeira, na proa dos seus navios, a fim de causar

pavor entre seus inimigos. Por isso, esses temíveis barcos eram conhecidos como *drakkar*.

Com o advento do cristianismo na Europa, a imagem do dragão ganha uma sinistra interpretação e passa a representar Satã, a encarnação do mal. Durante a Idade Média, as pessoas que ouviam histórias sobre dragões as ligavam a Leviatã, o monstro descrito em detalhes na Bíblia, no Livro de Jó. A descrição de tal monstro parece com a de um dragão:

Eu não falharei ao contar do Leviatã, sua força e a graça de sua forma. Quem poderia trespassar a sua dupla cota de malha? Quem ousaria abrir a porta da sua boca, ornada de tão medonhos dentes? Suas costas têm filas de escudos firmemente atados tão juntos que nem mesmo o ar pode passar entre eles. Nada pode separá-los e eles não podem ser partidos. O seu bufar lança jatos de luz; seus olhos são como os raios da aurora. Chamas são lançadas da sua boca; faíscas de fogo são cuspidas. Fumaça é expelida das suas narinas como de um caldeirão fervente sobre o fogo. Sua respiração espalha brasas juntamente com as chamas da sua boca. (Jó 41. 12-21)

Primordialmente poderosos e temíveis, os dragões estão entre os poucos monstros mitológicos que podem ser derrotados e mortos. Eles simplesmente não existem para o seu próprio bem (ou mal, dependendo do ponto de vista) e são mais como contratemplos ou obstáculos a serem vencidos em heróicas e audaciosas aventuras. Embora outros seres mitológicos, como duendes, gnomos e fadas também interajam com as pessoas, nunca o fazem como combatentes.

O catolicismo romano criou lendas de heróis justos e pios santos –unindo duas idealizações humanas, o herói e o santo, em uma só figura - combatendo e derrotando Satã na forma de dragões. O mais celebrado de todos esses santos foi São Jorge, que de acordo com a crença cristã, foi um soldado romano, de origem síria, executado a mando do Imperador Diocleciano por defender a sua fé em Cristo. Segundo a lenda, São Jorge chegou um dia a uma cidade assolada por um terrível dragão, que se alimentava de suas donzelas. O santo guerreiro, benzendo-se com o sinal da cruz, lutou com a besta, matando-a e libertando a jovem, evitando assim que ela se transformasse em mais uma deliciosa refeição macabra. Os habitantes daquela cidade, impressionados com o feito de fé e bravura de São Jorge, imediatamente se converteram ao cristianismo. De modo que, a possibilidade de eliminar um dragão da face da terra passou a ser uma imperdível oportunidade na carreira de qualquer santo, cavaleiro ou guerreiro com maiores

ambições. Entre os prêmios mais cobiçados estava o coração da donzela libertada. Proezas de tal natureza povoariam, daí em diante, a imaginação de muitos contadores de histórias, as lendas populares, os tabladros dos teatros nas feiras medievais e as páginas de muitos livros, formando o cerne de um gênero literário surgido na Idade Média tardia, mais conhecido como o Romance de Cavalaria ou também, o *Roman Courtois*. Esse mito de origem cristã é o tema central parodiado por Zangwill, no conto hora em estudo.

1.2 O Romance de Cavalaria

Tendo sido o primeiro gênero literário de alcance continental escrito nas línguas vernáculas emergentes, O “roman courtois” obteve êxito internacional devido a vários motivos. Segundo Sergio Buarque de Holanda em a *Visão do paraíso*, “A idealização da vida dos cavaleiros corresponde à decadência já sensível do papel político da classe: os poemas épicos já estão destinados a conferir à classe um brilho que perdera.” (1994, p.29). No entanto, esse gênero não se restringiu à Europa. Durante as grandes navegações, romances de cavalaria chegaram às Américas nas mãos dos conquistadores espanhóis, ainda consoante Holanda, (1994, p.33). “é fora de dúvida que os romances de cavalaria constituíram a leitura diletta e a inspiração de muitos conquistadores espanhóis”. E a nossa literatura romântica bebeu dessa fonte. Para Holanda, ao explicar o espírito empreendedor típico do colonizador português — pautado pela aventura e a intemperança —, a conversão de símbolos literários medievais europeus para uma adaptação nos trópicos marcou a vida intelectual no Brasil imperial. Esse autor, no seu livro *Raízes do Brasil*, destaca o esforço da produção literária em adaptar os feitos heroicos dos guerreiros da Idade Média à bravura natural dos aborígenes:

(...) escritores do século passado, como Gonçalves Dias e Alencar, iriam reservar ao índio virtudes convencionais de antigos fidalgos e cavaleiros, ao passo que o negro devia contentar-se, no melhor dos casos, com a posição de vítima submissa ou rebelde. (HOLANDA, 1999, p.56)

Falando-se de uma forma abrangente sobre o gênero, podemos afirmar que os romances de cavalaria foram variações de um só enredo. Eles sempre realçavam as

vitórias gloriosas do herói sobre os opressores dos desvalidos. A sua base de apoio é constituída por heroísmo, amor e aventura.

Um dos elementos vitais da estrutura deste tipo de romance é a presença de uma dama de extraordinária beleza, à qual é preciso se acrescentar as virtudes do sexo frágil: fidelidade e pureza acima de tudo. A figura feminina era indispensável ao desempenho do cavaleiro, porque só se realizavam verdadeiras façanhas se existisse o combustível da paixão por uma donzela.

Completando o tripé dos motivos dessa literatura, praticada particularmente na Idade Média, temos a presença do fantástico e do maravilhoso, como monstros, espíritos e gigantes, em um gênero que não pretendia distinguir o que era realidade efetiva e o que pertencia à criação ficcional: o real e o figurativo se fundiam num mesmo conjunto de alegorias. Nesse tipo de operação intelectual, conhecido por teóricos da literatura como o *recurso da alegoria*, a realidade histórica cede espaço à pura construção de um sentido peculiar ao universo cultural do autor.

O gênero era um sucesso de público em toda a Europa, e mais ainda quando passou a ser escrito em prosa. Segundo Otto Maria Carpeaux,

a prosa, em vez do verso, facilita muito a tradução, torna possível a surpreendente divulgação internacional dos *romans courtois* por todas as nações, em todas as literaturas, da Espanha à Islândia, da Inglaterra à Bulgária. (...) *Romans courtois* em verso e *romans courtois* em prosa, juntos, constituem a literatura internacional da época. (1959, p. 298)

Tratava-se, entretanto, de um gênero destinado à fruição das elites, de uma literatura a ser desfrutada nos castelos e que, segundo a ironia de Voltaire, “destinava-se a preencher o vazio da existência e a alimentar a imaginação de aristocratas ociosos em suas longas tardes de inverno” (CARPEAUX, 1959. p. 298) Foi a “imaginação criativa” nascida e impulsionada por essa literatura dos castelos o que propiciou, segundo esse filósofo iluminista, a aparição dos tratados de demonologia e todo um cortejo abundante de fantasmagorias literárias, para a vergonha do gênero humano.

O pensamento medieval não permitia formas ideais de nobreza independentes da religião, o que formou a força motriz das Cruzadas. Por essa razão, a piedade e a virtude têm de ser a essência da vida do cavaleiro, dentro de uma literatura genuinamente cristã, que do ponto de vista de sua estrutura formal, não possuiu antecedentes clássicos como a tragédia, por exemplo, e tem como motivo central as

façanhas de algum indivíduo, cuja têmpera excepcional o credencia a protagonizar ações inconcebíveis a um homem comum. A literatura criou a ilusão de que as virtudes viris dos cavaleiros andantes eram mesmo a realização de um ideal de justiça. Na teoria, após a investidura, o cavaleiro se tornava um servo de Cristo e, a partir dos séculos XII e XIII, as guerras que travava tinham suas normas estabelecidas pela Igreja. Serão essas virtudes hipertrofiadas do herói da Idade Média o elemento central para o descrédito desse gênero de romance, a partir do início do século XVIII, com a aparição de um público leitor interessado em tramas mais próximas das dimensões existenciais da vida.

O humor extraordinário de Miguel de Cervantes deu vida à figura do maior escavador de precipícios da história da literatura. Dotado da energia anacrônica do heroísmo da literatura cortês da Idade Média, Dom Quixote não perde a oportunidade de bradar suas palavras de ordem: “*Tenho satisfeito agravos, castigado insolências, vencido gigantes e atropelado vampiros*” (CERVANTES, 2010, p. 231, v. II). Sua figura se tornou sinônimo de idealismo ensandecido, pois a sua missão é nada menos do que a de fazer ressurgir no mundo, “com mui honrada determinação”, o ideal da cavalaria andante dos bons e gloriosos tempos de Lancelote do Lago (Lancelot, um dos Cavaleiros da Távola Redonda do Rei Arthur), de Amadis de Gaula (o herói preferido do personagem de Cervantes, filho natural do rei de Gales) e de todos os grandes cavaleiros da Europa. Nesse romance de Cervantes, são enormes e praticamente intransponíveis as barreiras impostas pelos códigos nobiliárquicos a um personagem desfavorecido pela complexa rede hierárquica de seu mundo. Apenas as formidáveis proezas do cavaleiro bastardo, numa sociedade marcada por valores aristocráticos rígidos, poderiam lhe trazer uma vaga esperança de conquistar o coração da princesa Oriana. Não se sabe ao certo, mas a autoria desse romance sobre o cavaleiro Amadis é atribuída a Vasco de Lobeira, escritor galego que viveu no século XIII. Amadis é um tipo de herói no qual se fundem os mais genuínos valores da cavalaria andante, como a força, a fidelidade, a coragem, a fé, com uma personalidade forte em todos os fundamentos morais. Já sobre o bravo Lancelote, fruto do imaginário saxão, paira uma sombra de imperfeição: o seu amor sacrílego por Guinevere, esposa do Rei Arthur, que o incapacita de triunfar na conquista do Santo Graal.

Em sua época, Cervantes se utilizou de Dom Quixote para zombar dos romances de cavalaria que ainda existiam e do público que aceitava seus efeitos de credibilidade e seus códigos narrativos. Embora centrado nas aventuras e peripécias de um grande cabeça oca, Cervantes fez uso de um sólido aterramento histórico que lhe

serviu de base para as piruetas espetaculares do alquebrado fidalgo. Com o recurso da paródia em um gênero literário que gozou de grande prestígio por longo tempo na Europa medieval, e que avançou pelos tempos modernos, Cervantes construiu aquela que é, talvez, a maior figura ficcional da tradição literária do Ocidente. Consoante análise de Antoine Compagnon, seu livro é “obra de interseção” do romance de cavalaria e do romance moderno (2009,p.38), exigindo de seu público uma familiaridade com o gênero que pretende parodiar.

Assim, a propósito de recordar as peripécias do cavaleiro errante naquele que é o grande antimanual de cavalaria, Cervantes se aproveita para falar também daquela verdadeira relíquia cultural que ofereceu a substância para a composição do seu *Dom Quixote de La Mancha*: o romance cortês da Idade Média, ou seja, os autênticos romances medievais de cavalaria. E como explicar as singularidades desse gênero literário que alcançou o século XVII europeu? Montesquieu nos oferece uma ampla definição desses romances, não sem fazer uso de um sutil senso de humor:

Como nos duelos os campeões estivessem armados de todas as peças, e como, com armas pesadas, ofensivas e defensivas, as de certa têmpera e de certa força representassem vantagens infinitas, a crença em armas encantadas de alguns combatentes deve ter transtornado o juízo de muita gente. Disso nasceu o maravilhoso sistema da cavalaria. Todos os espíritos abriram-se para essas ideias. Viram-se, nos romances, paladinos, necromantes, fadas, cavalos alados ou dotados de inteligência, homens invisíveis ou invulneráveis, mágicos que se interessavam pelo nascimento e pela educação de grandes personagens, e ainda palácios encantados e desencantados; em nosso mundo, um mundo novo; e o curso da natureza deixado somente para os homens comuns. Paladinos sempre armados em uma parte do mundo cheia de castelos, de fortalezas e de malfeitores, consideravam uma honra punir a injustiça e defender os fracos. Disso nasceu ainda, nos romances, a galanteria, fundada na ideia do amor ligada à de força e de proteção. (...) Nossos romances de cavalaria enalteceram esse desejo de agradar e deram a uma parte da Europa esse espírito de galanteria, do qual se pode dizer ter sido pouco conhecido pelos antigos. (MONTESQUIEU, 1979. p. 434s.)

Os romances de cavalaria sobreviveram, como tradição literária vigorosa, por aproximadamente quatro séculos de história. O florescimento das monarquias europeias foi uma influência negativa para a vitalidade dessa literatura, com as funções sociais da cavalaria se tornando obsoletas nessas novas formas políticas.

Muito mais tarde, os romances de cavalaria reviveriam no fascínio de algumas nações europeias por seu passado. E a cavalaria medieval voltou a fazer época. Na

França, no auge do romantismo — primeira metade do século XIX —, houve uma, por assim dizer, ressurreição do gênero romance de cavalaria, agora referido como “romance histórico”. No tempo de Michelet, reeditaram-se abundantemente esses livros. Inspirados nessa literatura, alguns romances históricos do século XIX se esforçaram por recriar ações espetaculares de personagens da cavalaria medieval. Podemos afirmar que foi com a publicação de *Ivanhoe*, do escritor escocês Walter Scott, que o romance histórico nasceu, no ano de 1820. O romance histórico foi a forma de expressar, literariamente, esses sentimentos, numa época marcada pela ascensão dos nacionalismos. O romantismo carregou o gênero de valores nacionalistas e se tornou atraente, tanto para os círculos nobiliárquicos em refluxo, como se constituiu também em matéria de interesse da burguesia ascendente. Seu rastro de sucesso foi seguido por autores como Prosper Merimée, Alfred de Vigny e Victor Hugo.

No século XIX, diversas culturas nacionais europeias celebraram essa temática. O sucesso de *Ivanhoe* foi tanto que valeu ao seu autor um título nobiliárquico. O livro é pura exaltação da Idade Média, do heroísmo saxão, dos castelos e das aventuras de cavalaria do século XII. A obra de Sir Walter Scott é expressão da nostalgia do tempo do autor por suas origens, valorizando a Idade Média como um era portadora de virtudes heroicas, exteriorizadas por paixões fortes e espontâneas.

Zangwill se valeu desse momento cultural e do ambiente literário de sua época para através da sua panorâmica visão da sociedade ocidental como um todo, tecer um conto literário de humor, do gênero da paródia, com toda uma crítica embasada na ironia.

CAPÍTULO II

2.1 A Paródia

Conforme Linda Hutcheon, A paródia foi, por muito tempo, tida como parasitária e derivativa. Mas, desde que T. S. Eliot lhe atribuiu um “sentido histórico” e que esse gênero atraiu a atenção dos formalistas, vem surgindo um interesse renovado pelas questões de apropriação e até de influência textual da mesma. Como afirma Hutcheon: “Os artistas modernos parecem ter reconhecido que a mudança implica continuidade e ofereceram-nos um modelo para o processo de transferência e reorganização desse passado” (p.15). Podemos perceber, nessa forma mais positiva de tratar o passado, traços das atitudes clássicas e renascentistas perante o patrimônio cultural. Apesar de a paródia oferecer uma versão limitada e controlada de ativação do passado, ou seja, daquilo já criado, empregando um novo contexto, sempre irônico, ela faz exigências aos conhecimentos e à memória do leitor.

2.1.1 Definição de paródia

A maioria dos teóricos se limita à raiz etimológica da palavra para uma definição do substantivo em grego antigo παρόδια (paródia), para definir o seu significado. Entretanto, uma melhor análise de sua composição, a partir de duas palavras, πάρα (para), que significa “contra” ou também “ao lado de”, e de αείδειν (aeídein), “canção” ou “canto”, nos trará mais informações. Ao prefixo *para* geralmente se atribui mais o sentido de “contra” ou “oposição”, tornando assim a paródia uma oposição ou contraste entre dois textos. Provavelmente seja essa a base formal para uma superficial definição pragmática habitual de paródia como um texto confrontado com outro, a fim de zombar dele ou torná-lo caricato. O *Oxford Concise Companion to English Literature* assim define paródia:

from the Greek παρόδια, normally held to have meant a song sung counter to or alongside another song. The term parody first referred to

a narrative poem in epic metre, but is not generally restricted in later use. The parodist must both imitate and create incongruity in relation to the pretext, and parody has, contrary to pastiche, traditionally had a comic dimension. Unlike satire, parody targets a pre-existing text, rather than persons or events in the real world.(p. 486)¹

Quando, no entanto, esse prefixo assume o significado de “ao lado de”, “paralelo a”, aflora uma sugestão de acordo ou intimidade ao invés de contraste. E é justamente esse segundo significado que engrandece o sentido pragmático da paródia de forma louvável para as discussões das formas de arte moderna, como veremos mais adiante. Não obstante, ainda que em relação à estrutura formal, o caráter duplo da raiz da palavra nos leva a termos mais neutros para a discussão. De acordo com Hutcheon,

Nada existe em *parodia* que necessite da inclusão de um conceito de ridículo, como existe, por exemplo, na piada, na *burla*, do burlesco. A paródia é, pois, na sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância essa geralmente assinalada pela ironia. Mas essa ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. (1985, p.48)

O prazer da ironia não advém do humor em si, mas do nível de conhecimento do leitor na intertextualidade entre cumplicidade e distanciamento. Existe na paródia moderna uma certa provocação ao leitor, juntamente com uma auto zombaria irônica, mas sem a intenção de copiar e sim de recontextualizar, de sintetizar, de reelaborar convenções de forma louvável. Os parodistas modernos têm frequentemente lançado mão da ironia nesse aspecto, no entanto esta tanto pode beneficiar como prejudicar quando do encontro entre os dois textos.

A paródia é um gênero sofisticado em suas exigências aos praticantes e intérpretes, pois a ironia é igualmente uma forma sofisticada de expressão. Ela exige, tanto do codificador como do decodificador, uma sobreposição estrutural de textos que reúna o antigo ao novo. Ao contrário do *pastiche*, uma forma monotextual que acentua a

¹ “do grego *παρῳδία*, normalmente idealizada como uma forma contrária a uma canção ou ao lado de outra. O termo *parodia* primeiramente se referia ao poema narrativo em métrica épica, não restrito a esse mais tarde. O parodista deve tanto imitar como criar incongruidade em relação ao pretexto e, ao contrário do *pastiche*, preferivelmente, ter uma dimensão cômica. Obs.: São nossas todas as traduções neste trabalho.

semelhança, a paródia se apresenta como uma síntese bitextual que acentua a diferença. Assim como a metáfora, ambas exigem que o leitor construa um segundo sentido das afirmações superficiais através do seu conhecimento e reconhecimento do contexto em fundo.

Não é tarefa fácil se separar as estratégias pragmáticas das formais quando se trata da ironia ou da paródia: uma implica a outra. A simples análise formal da paródia por Genette, enquanto relacionamento entre textos, não faz jus à complexidade desses fenômenos; o mesmo ocorrerá com uma análise puramente hermenêutica mais formal, que enxerga a paródia como criada “para leitores e críticos, e não pelos textos literários em si” (*apud* HUTCHEON, 1985, p.50). Embora a realização e a forma da paródia sejam as da incorporação, a sua função é de separação e contraste. Esta exige uma distância irônica e crítica, diferentemente da imitação, da citação ou até mesmo da alusão. No entanto, se o leitor não conseguir identificar uma alusão ou citação intencionais, ele se limitará a naturalizá-la, adaptando-a ao contexto da obra como um todo. Considerando-se uma forma mais ampla da paródia, tal naturalização eliminaria uma parte significativa tanto da forma, como do conteúdo do texto. Assim sendo, a identidade estrutural do texto como paródia depende da coincidência, ao nível da estratégia, da codificação e da decodificação (reconhecimento e interpretação) (HUTCHEON, 1985).

A partir de uma visão pragmática, devemos considerar o fato de a paródia envolver mais que a simples comparação textual; o contexto enunciativo está envolvido na produção e recepção do tipo de paródia que utiliza a ironia como meio principal de destaque do contraste paródico. Sem ignorar esses elementos formais nas nossas definições, depreendemos que, tanto a ironia como a paródia, operam em dois níveis – um superficial ou primeiro plano e um implícito ou de fundo. O sentido final da ironia ou da paródia está no reconhecimento da sobreposição desses dois níveis. Dessa forma, é esse caráter duplo, tanto da forma, como do efeito pragmático (ou *ethos*), que faz da paródia um modo importante em todas as formas de arte moderna (HUTCHEON, 1985).

É importante observarmos que a incorporação paródica e a transcontextualização (ou inversão irônica) do artista resultam em algo de novo na sua síntese bitextual (HUTCHEON, 1985, p.51). É concebível que os parodistas estejam

apenas acelerando o processo natural da alteração das formas estéticas através dos tempos. O *Dom Quixote* de Cervantes – bem como o romance, no formato no qual o conhecemos hoje - surgiu da junção do romance de cavalaria com um novo interesse literário pelo realismo cotidiano. Obras, como essa, que conseguem se libertar do texto de fundo e criam uma forma autônoma, nos sugerem que a paródia, como síntese dialética, poderia ser – e é essa a visão dos formalistas russos sobre esta - um protótipo do estado de transição nesse processo de desenvolvimento das formas literárias.

Os formalistas russos viam a paródia como um modo de autoreflexividade, como uma forma de chamar a atenção para o convencionalismo que acreditavam ser o cerne na definição da arte. Em *Gogol'i Dostoevskij. K teorii parodii*, Tynianov fala da dívida de Dostoevsky para com Gogol e da sua utilização da paródia como forma de sua emancipação (ERLICH 1955, apud HUTCHEON, p.52). A paródia é, assim, tanto um ato pessoal de superação como um atestado de continuidade histórico-literária. Dessa noção nasceu a teoria dos formalistas russos acerca do papel da paródia na evolução ou mudança das formas literárias. A paródia era vista por eles como uma substituição dialética de elementos formais cujas funções se tornaram mecanizadas ou automáticas. Uma nova forma que se desenvolve a partir da antiga, sem na verdade destruí-la; apenas a função é alterada. Para Tynianov, a paródia torna-se, pois, um princípio construtivo na história literária.

Uma definição de paródia como imitação com diferença crítica vai de encontro às implicações aperfeiçoadoras da teoria dos formalistas, mas concorda com a ideia de paródia como inscrição de continuidade e mudança.

Ao tratarmos da arte da paródia moderna, pensamos que devemos adotar uma definição simples, que expresse certos denominadores comuns a todas as teorias da paródia, para todas épocas. Desta forma, podemos concluir que paródia é repetição, mas repetição que engloba diferença (DELEUZE, apud HUTCHEON, 1985, p.54); é imitação, mas imitação que mantém distância crítica, cuja ironia pode, ao mesmo tempo, beneficiar e prejudicar. Transcontextualização e inversão em versões irônicas são os seus principais operadores formais, com o âmbito do efeito pragmático (*ethos*) indo do ridículo desdenhoso à homenagem veneradora. (HUTCHEON, 1985, P.55)

2.1.2 Contexto histórico e conceitos da paródia

Para os gregos, paródia estava vinculada à imitação, mas uma imitação que pretendia ser reconhecida como tal e que tinha como finalidade divertir. Exagerando características distintas, ela podia simplesmente invocar o ridículo ou criticável do original ou ainda explorar o humor de incongruências, junto ao exagero facilmente reconhecível que combinava a linguagem e o estilo do original com um tema totalmente alheio a esses. Em ambos os casos, mas particularmente quando explorada alguma incongruência, o objeto da paródia podia ser tanto um gênero literário como um autor em particular. As paródias das criações de Ésquilo e Eurípedes que aparecem em *Rãs*, de Aristófanes, são um claro exemplo desse último direcionamento, com as passagens de estilo trágico, identificáveis pelo estilo e pela métrica, se relacionando a temas realistas e respeitáveis. (The Oxford Classical Dictionary, 2003, p. 1114)

Aristóteles, na *Poética* (1448 12), se refere a Hegemon como o “primeiro parodista”² e Ateneus diz que ele competiu nos concursos teatrais de Atenas, ganhando um prêmio com uma paródia. O *Marguites*, atribuído a Homero, já era conhecido por Arquilocus, no início do século VII a.C., e trazia versos jâmbicos entremeados a hexâmetros. Em Platão, a paródia surge em maior escala do que nos poetas cômicos, apresentando grande sutileza e julgamento sobre os personagens do original, sem que esses caiam no ridículo. (The Oxford Classical Dictionary, 2003, p. 1115)

No mundo latino, a paródia era vista mais como um subgênero da comédia grega, surgindo nas tragicomédias de Plauto e Terêncio. Ela surge ainda em *Catalepton*, nos poemas de Catulo e em Virgílio. Horácio apresenta uma paródia da *Odisséia*, de Homero, nos seus *Sermões*, e muitas das criações de Ovídio podem ser consideradas paródias, como da *Eneida*, de Virgílio, em sua *Metamorphosis*. Mas o ápice da paródia entre os romanos é atingido com o *Satyricon*, de Petrônio, que exaltava surpreendentemente toda uma gama de gêneros literários (CURTIUS, 2013, p.191). O surgimento do cristianismo oferece um tema particularmente elevado para o tipo de burlesco familiar que dominou a paródia durante a Idade Média.

² Do grego ὁ τὰς παρωδίας ποιήτας πρότος (ó tás parodías poiétas prótos)

A paródia vem acompanhando o processo natural de alteração das formas estéticas através dos tempos. Ela procura se libertar do texto de fundo para criar uma forma autônoma, num processo gradual de desenvolvimento das formas literárias.

O papel histórico da paródia foi acentuado pelos formalistas, o que de certa forma, direta ou indiretamente, tem influenciado a teorização mais recente desse gênero. A paródia tem, sem dúvidas, um papel na mudança. Uma forma paródica antiga insuficientemente “motivada” (no termo dos formalistas) devido ao uso excessivo, tal forma antiga poderia degenerar em pura convenção, atestados pelo romance popular, pelo *best-seller* do período vitoriano ou mesmo do nosso. Porém, dentro de uma visão geral, esse é um conceito de evolução literária vista como aperfeiçoamento. Constatamos que as formas de arte mudam, mas será que elas evoluem ou melhoram de alguma maneira? Se adotarmos uma definição de paródia como imitação com diferença crítica e como registro de continuidade e mudança, não temos como aderir às implicações aperfeiçoadoras da teoria dos formalistas.

A partir do século XVIII, o apreço pelo espírito e o domínio da sátira colocaram a paródia em evidência, qual um mundo literário maior, e não seriam de se admirar definições que incluíssem o elemento do ridículo como as que ainda hoje vemos nos dicionários. Entretanto, Samuel Johnson definia a paródia como “um tipo de escrita, em que as palavras de um autor ou os seus pensamentos são tomados e, por meio de uma ligeira mudança, adaptados ao objetivo novo” (*apud* HUTCHEON, 1985, p.53). Na definição mais recente de Susan Stewart, a paródia consiste em “substituir elementos dentro de uma dimensão de um dado texto de maneira a que o texto resultante fique numa relação inversa ou incongruente como texto que nele se inspira” (1985, p.53, *apud* HUTCHEON).

Chegamos aos nossos tempos pós-modernos com a paródia sendo confundida com a sátira, que é extramural (social, moral) em seu objetivo aperfeiçoador de ridicularizar os vícios e loucuras da Humanidade. Nos termos de Genette, a paródia é transformadora no seu relacionamento com outros textos; o *pastiche* é imitativo (*idem*, p.55). Para muitos teóricos do nosso tempo (como Wayne Booth, Leonard Feinberg, Ronald Paulson e outros), a paródia é tida como uma forma de sátira (HUTCHEON, 1985, p.61). Para alguns, essa é uma forma de abrir a paródia a dimensões sociais e morais, não sendo essa limitada a um contexto estético. Esse *misunderstanding* é gerado

no fato de os dois gêneros serem muitas vezes utilizados conjuntamente. Muitas vezes a forma paródica é usada pela sátira, seja para fins expositórios, seja para fins agressivos. Tanto a sátira como a paródia adotam distância crítica (ou julgamentos de valor) mas aquela usa essa distância de uma forma negativa sobre o que é satirizado. Entretanto, na paródia moderna não se verifica obrigatoriamente um julgamento negativo implícito no contraste irônico dos textos. Como afirma Hutcheon, “[a] arte paródica desvia de uma norma estética e inclui simultaneamente essa norma em si, como material de fundo. Qualquer ataque real seria autodestrutivo” (1985, p.62).

Se entendemos a paródia operando como um método de inscrever a continuidade, permitindo uma distância crítica e funcionando como força conservadora (retendo e escarnecendo ao mesmo tempo de outras formas estéticas), devemos ver em que níveis se dá essa operação.

2.1.3 Níveis de operação da paródia

As sociedades contemporâneas, dentro de um processo de reflexividade, apresentam uma natureza de autorreferência e de autolegitimação onde a paródia – com o seu discurso interartístico e sendo ela mesma um modo de autoreferencialidade - surge como sintoma e uma das formas mais importantes da moderna autoreflexividade.

Embora possamos reconhecer o modo de autoreferência da paródia, não deve a mesma ser limitada a esse modo, pois esse gênero não é apenas uma analogia de algo já existente e anula a limitação da arte à imitação e à representação. Permitindo a distância crítica, a paródia opera como uma forma de registrar a continuidade. Retendo e escarnecendo, simultaneamente, de outras formas estéticas, essa funciona como força conservadora ao mesmo tempo que, como defendiam os formalistas russos, através de novas sínteses é capaz do poder transformador. (HUTCHEON, 1985)

Genette, em seu *Palimpsestes* (apud HUTCHEON, 1985.p.32), apresenta um dos mais importantes trabalhos para o estudo da intertextualidade. Nele, esse teórico defende que a paródia só pode ser definida como a transformação mínima de um texto, em uma categorização puramente formal. Quanto à função, ele limita a paródia aos modos satíricos. Ele rejeita qualquer definição de transtextualidade que dependa de um

leitor (e implicitamente, de um autor). Entretanto, para uma real visão dessa forma, se faz necessária a abertura de todo um conceito pragmático, que engloba a intenção do autor (ou do texto), o seu efeito sobre o leitor, as competências envolvidas na codificação e decodificação e os elementos contextuais que compõem ou determinam a compreensão de modos paródicos. Ao nos afastarmos das categorizações puramente estruturais, podemos considerar a paródia mais ativa do que passiva.

No entanto, essa atividade paródica só se realiza quando o leitor/receptor consegue uma decodificação, a paródia, reconhecendo uma intenção e encontrando e interpretando o texto de fundo na sua relação com a paródia.

2.1.4 A decodificação da paródia

Sendo por excelência um gênero intertextual, essa característica só aflora se, em sua decodificação, ocorrer um diálogo entre o leitor e a sua memória de outros textos. A paródia age no sentido de envolver o leitor em uma atividade hermenêutica participativa na geração de sentido. Não obstante toda comunicação artística só ocorrer devido a acordos tácitos entre codificador e decodificador, tanto a paródia quanto a ironia apresentam uma estratégia peculiar, onde seus atos de comunicação não se completam sem que a intenção codificadora se realize no reconhecimento do decodificador. Caso escape ao leitor uma alusão paródica, esse se limitará a ler o texto como outro qualquer: o *ethos* pragmático se neutraliza pela incapacidade de partilhar a intertextualidade necessária ao surgimento do fenômeno (HUTCHEON, 1985, p.119)

Ironia e paródia requerem do leitor uma competência tripla: linguística, retórica (ou genérica) e ideológica. Para entender o que está implícito, bem como aquilo que é realmente afirmado, no caso da ironia, é evidente a necessidade de competência linguística. Tal sofisticação linguística se apresenta como pressuposto por um gênero como a paródia que emprega a ironia como mecanismo retórico. A competência retórica do leitor requer um conhecimento das normas retóricas e literárias que lhe permitam identificar o desvio das normas que constituem o cânone, que Harold Bloom (2001) define como a “herança institucionalizada da língua e da literatura”. Caso o leitor não

consiga reconhecer uma paródia como tal (essa já uma convenção estética canônica) e como paródia de uma certa obra ou conjunto de normas, então falta-lhe competência

Concluindo, podemos afirmar da paródia, como da ironia a ela inerente, que ambas demandam um conjunto de valores institucionalizados, tanto estéticos (ou genéricos), como sociais (ou ideológicos), para serem compreendidas ou, até mesmo, para existirem. O destaque dado à pragmática da paródia sugere que a mesma reside no olhar do observador. Obviamente o reconhecimento e interpretação da paródia são essenciais à descrição das suas funções. Além do texto a ser considerado, temos mais três elementos envolvidos: o autor, o leitor e os outros textos exteriores. Assim podemos considerar que o diálogo intertextual é, antes de tudo, um diálogo entre o leitor e a sua memória de outros textos. Nesse ponto, destaca Hutcheon:

A competência genérica ou retórica do leitor pressupõe um conhecimento das normas retóricas e literárias que permitem reconhecer o desvio a essas normas que constituem o cânone, a herança institucionalizada da língua e da literatura. Se o leitor não consegue reconhecer uma paródia como paródia, (já por si uma convenção estética canônica) e como paródia a uma certa obra ou conjunto de normas (no todo ou em parte), então falta-lhe competência. Talvez seja por esta razão que a paródia é um gênero que, como vimos, parece florescer essencialmente em sociedades democráticas culturalmente sofisticadas. Devemos recordar que pouco ou nenhum material paródico foi encontrado na literatura hebraica ou egípcia muito antiga, ao passo que ele floresceu obviamente na Grécia, nas peças satíricas e, ainda mais obviamente, nas comédias de Aristófanes. (1985, p.120)

O valor estético e o sentido da paródia estão situados na relação que o leitor estabelece com o texto, embasados pela sua dimensão pragmática. Consequentemente, as implicações decorrentes do ato da leitura de textos paródicos só se manifestam no leitor que integra certos valores institucionalizados, competência ideológica e reconhecimento da fonte passada.

2.1.5 As implicações da paródia no ato da leitura

Ao se apresentar a paródia como uma forma de alusão irônica peculiar, podemos elencar as fases do efeito alusivo sobre o seu leitor. Esse, primeiramente,

compreende a significação literal (não alusiva ou não paródica) daquilo que ela designa como indicador da alusão; depois, *reconhece* o texto como um eco de uma fonte passada (intertextual), *apercebe-se* da necessidade de uma construção, *recordando-se* assim de aspectos da “compreensão” do texto fonte, para então *relacioná-lo* com o texto alusivo (ou paródico), completando o sentido do indicador.

Como anota Schleusener (*apud* HUTCHEON, 1985.p.36), “os textos só podem ser entendidos quando situados contra o cenário das convenções de onde emergem”. Corroborar ainda Harold Bloom, em seu monumental *O Cânone Ocidental*:

Um poema, peça ou romance é necessariamente obrigado a nascer de obras precursoras, por mais ávido que esteja para tratar diretamente das preocupações sociais. A contingência governa a literatura, como faz com toda empresa cognitiva, e a contingência constituída pelo Cânone literário ocidental manifesta-se como a ansiedade de influência que forma e deforma cada novo texto que aspira à permanência. (BLOOM, 2001, p. 20)

Literatura (e a Arte em geral) não é apenas linguagem, é também a vontade de figuração, o desejo de ser diferente de si mesmo, de estar em outra parte, num tempo e lugar nossos, numa subjetividade que deve combinar com a nossa herança cultural.

Embora a descrição desses efeitos paródicos nos dê uma sequência de suas fases, não leva em consideração a resposta ao processo em si, ou seja, o prazer do reconhecimento, o desfrute na diferença crítica ou ainda, na genialidade de uma tal sobreposição de textos. A paródia exige do seu criador muita perícia, saber, entendimento crítico e fino trato com a as palavras. No entanto, o leitor também deve partilhar uma parte desse saber, dessa sofisticação, pois é por meio da sua competência genérica que ele efetua a decodificação do texto como uma forma de alusão irônica particular e complexa.

A paródia se serve naturalmente da ironia, tanto como mecanismo retórico privilegiado quanto como função pragmática. Embora essas duas funções sejam diferentes, elas são obviamente complementares, ainda que por meio de afinidades diferentes, ou seja, uma estrutural e a outra, pragmática.

CAPÍTULO III

3.1 A ironia

Etimologicamente, o termo ironia deriva da palavra grega ειρωνία (eironia); na comédia grega “eiron” se referia ao personagem atuando como um “fingidor”, que muitas vezes falava de forma incompleta ou fingindo ser menos inteligente do que realmente era. Por isso, o uso desse termo transmitia o sentido de “pretenso escárnio e trapaça”, um aspecto que fez Platão considerar a figura “um tipo de expressão vulgar e vergonhosa” (Knox, *apud* Azerêdo, p.31). Em Sócrates, a ironia se configura como atitude, formando o modelo *primo* de comportamento irônico, em função das técnicas desenvolvidas por esse filósofo e que se compunham basicamente em transformar uma frase assertiva em interrogativa com o intuito de dar a entender ao interlocutor um desconhecimento ou a ausência de uma convicção em relação a um determinado assunto. Consoante Beth Brait, Aubé, na introdução da obra *La République*, edição de 1874, faz o seguinte comentário:

A ironia socrática, a arte de se fazer humilde, de colocar suavemente as pessoas em contradição com elas mesmas, sob o pretexto de obter esclarecimento, de expor a presunção e a impertinente ignorância, essa arte é tão própria de Sócrates que se pode dizer que ele não recebeu de ninguém e não legou a ninguém. A ironia é arma de polêmica, e não edificação e construção dogmática” (1996, p. 22).

Em Aristóteles, a ironia passa, em diversos momentos, pela questão do cômico. Como mostra Brait:

Se na *Ética a Nicômaco* e na *Poética* a ironia pode ser localizada no quadro de uma análise sistemática das atitudes fundamentais do ser humano ou mesmo sob uma dimensão estética, na *Retórica* é o cômico que merece uma reflexão, integrado, por assim dizer, numa “teoria da degradação”: A ironia tem alguma coisa mais elevada que a bufonaria. (1996, p.21)

Atualmente a noção de ironia caracterizada como princípio filosófico ou metafísico encontra-se respaldada no senso comum. Essa proporção possibilita o uso e a compreensão de expressões como “uma personalidade irônica”, “um caráter irônico”, ou

ainda “ironia da situação”, “ironia do destino” e “ironia dos acontecimentos”. Em seu *Dictionary of the History Ideas* (p. 626), Norman Knox assim define ironia:

Irony may be defined as the conflict of two meanings which has a dramatic structure peculiar to itself: initially, one meaning, the *appearance*, presents itself as the obvious truth, but when the context of this meaning unfolds, in depth or in time, it surprisingly discloses a conflicting meaning, the *reality*, measured against which the first meaning now seems false or limited and, in its self-assurance, blind to its own situation. (*apud* AZERÊDO, 2009. p.38).³

Esse conflito cria uma questão que está diretamente ligada à ideia de ironia como discurso que pretende significar o contrário do que é dito literalmente (BRAIT, p.72-73, 1996).

Dentro do que nos oferece algumas linhas da análise do discurso, podemos situar a ironia como categoria estruturadora de texto, o que, para Brait, “[...] cuja forma de construção denuncia um ponto de vista, uma argumentação indireta, que conta com a perspicácia do destinatário para concretizar-se como significação.” (1996, p.16) Embora haja outros tipos de discurso que têm a ironia como base de suas estratégias argumentativas, é o discurso literário o mais visado, por criar diferentes efeitos de sentido pela mobilização do procedimento irônico. Defende ainda Brait:

Como elemento estruturador de um texto cuja força reside na sua capacidade de fazer do riso uma consequência, o interdiscurso irônico possibilita o desnudamento de determinados aspectos culturais, sociais ou mesmo estéticos, encobertos pelos discursos mais sérios e, muitas vezes, bem menos críticos. (1996, p. 16)

Linda Hutcheon propõe uma leitura da ironia que combina uma análise formalista com uma análise política. Para ela, o uso da ironia está intimamente ligado com relações de autoridade e poder, em cujas questões *fala* e *silêncio* estão envolvidos. Como ela explica:

Because irony (...) happens in something called “discourse”, its semantic and syntactic dimensions cannot be considered separately

³ *Ironia* pode ser definida como o conflito de dois significados que têm em si uma peculiar dramática estrutura em si mesmo: inicialmente, um dos significados, a *aparência*, se apresenta como a verdade óbvia, mas quando o contexto desse significado se desdobra, a fundo ou no tempo, surpreendentemente revela um significado conflitante, a *realidade*, comparada agora ao primeiro significado, agora parece falso ou limitado e, na sua autosuficiência, cega à sua própria situação.

from the social, historical and cultural aspects of its contexts of deployment and attribution. Issues of authority and power are encoded in that notion of “discourse” today in much the same way that, in earlier times, they were encoded in the word “rhetoric”.(apud AZERÊDO, 2009. p. 42)⁴,

Como podemos observar, Hutcheon desenvolve a associação entre ironia e contexto, tanto na sua discussão das características semânticas da ironia como na sua análise sobre o papel de “comunidades discursivas” que fazem essa ironia acontecer. Essa teórica, a partir da consideração da ironia como um processo comunicativo, elenca três principais características semânticas no significado irônico: uma relacional, uma inclusiva e uma diferencial. Ela explica então a primeira delas:

Irony is a relational strategy in the sense that it operates not only between meanings (said, unsaid) but between people (ironists, interpreters, targets). Ironic meaning comes into being as the consequence of a relationship, a dynamic, performative bringing together of different meaning-makers, but also of different meanings, first, in order to create something new, and (...) to endow it with the critical edge of judgement. (apud AZERÊDO, 2009. p.45)⁵

Isso nos mostra a impossibilidade de se discutir os aspectos semânticos da ironia dissociados de sua função pragmática e comunicativa. Um aspecto inevitavelmente acarreta o outro: não apenas são diferentes, com significados múltiplos envolvidos na leitura da ironia; diferentes produtores de significados e ainda, diferentes contextos de atribuição – também chamada de interquestão. (HUTCHEON, apud AZEREDO, 2009, p.47)

Essa caracterização semântica da ironia como uma estratégia relacional feita por Hutcheon tem claras influências no dialogismo bakhtiniano. Para Bakhtin, a leitura de um texto não pode acontecer isoladamente dos contextos que nos cerca e nos forma – social, histórica e culturalmente. Esse teórico afirma que “The utterance as a whole is

⁴ “Porque *ironia* (...) ocorre em algo chamado “discurso”, sua dimensão sintática e semântica não pode ser considerada separadamente em seus aspectos dos contextos de implantação e atribuição. Questões de autoridade e poder são codificadas naquela noção de “discurso” atualmente de uma forma mais do que, em tempos passados, eram codificadas na palavra “retórica”.

⁵ *Ironia* é uma estratégia relacional no sentido de que esta opera não apenas entre os significados (o dito, o não dito) mas entre pessoas (ironizadores, intérpretes, alvos). Significado irônico vem sendo uma consequência de uma relação, uma dinâmica, um desempenho trazendo junto diferentes construtores de significados, mas também diferentes significados, primeiro, na ordem de criar algo novo, e (...) para dotar este do fio crítico do julgamento.

shaped as a such by extralinguistic (dialogic) aspects, and it is also related to other utterances. These extralinguistic (dialogic) aspects also pervade the utterance from within⁶. (*apud* AZERÊDO, 2009. p.46).

Assim, Hutcheon defende que não é a ironia que cria a relação entre autor e leitor, mas “it is the community that comes first and that, in fact, *enables* the irony to happen”⁷ (*apud* AZERÊDO, 2009. p.49). Essa é uma relevante consideração nas teorias sobre ironia que atribuem a compreensão (ou o contrário) do discurso irônico à competência do intérprete.

A segunda característica semântica da ironia, elencada por Hutcheon, é a “inclusividade”. Ela defende que essa característica torna possível a reconsideração da noção semântica padrão da ironia como uma simples antífrase que pode ser entendida por uma substituição de fácil significado. Ela advoga que o significado irônico é simultaneamente duplo (ou múltiplo), ambos, o dito e o não dito, disfarçam juntos o terceiro significado, e isso é o que pode ser chamado mais precisamente de “significado (ou sentido) irônico”.

Por fim, a última característica do significado irônico classificada por essa ensaísta é a sua natureza “diferencial”. Esse aspecto embasa sua elaboração das similaridades e diferenças entre ironia e outros tropos, como a metáfora, por exemplo. “Diferencial” deveria ser entendido no sentido de que:

Ironic meaning forms when two or more different concepts are brought together: ducks and rabbits. The unsaid is other than, different from, the said. (...) Put in structuralist terms, the ironic sign would thus made up of one signifier but two different, but not necessarily opposite, signifies.⁸ (HUTCHEON, *apud* AZERÊDO, 2009. p.48)

⁶ O enunciado como um todo é formado tal como por aspectos extralinguísticos (dialógicos) e isto também estabelece relação com outros enunciados. Estes aspectos extralinguísticos (dialógicos) também estão permeados de outros enunciados.

⁷ É a comunidade que vem primeiro e que, de fato, possibilita a ironia acontecer.

⁸ Significado irônico é formado quando dois ou mais diferentes conceitos são colocados juntos: patos e coelhos. O não dito é então diferente do dito. (...) Mas em termos estruturais, o signo irônico poderia então ser forjado de não apenas um significado, mas de dois, não necessariamente com significados diferentes.

Ao pensarmos nos textos paródicos e irônicos devemos constatar que o leitor é convidado a participar da construção de sentido. Caso o leitor (ou decodificador, ou receptor) não se inclua na estruturação do significado, não atingirá o “sentido pleno” proposto (e tornado implícito) por essas categorias.

Ambas, ironia e paródia, se caracterizam por apresentar uma duplicidade em sua estrutura. Destarte, o leitor desses textos deve estar atento para perceber esses “discursos” que se encontram em tensão. Para Linda Hutcheon,

[a] ironia é, por assim dizer, uma forma sofisticada de expressão. A paródia é igualmente um gênero sofisticado nas exigências que faz aos seus praticantes e intérpretes. O codificador e, depois, o decodificador, têm de efetuar uma sobreposição estrutural de textos que incorpore o antigo no novo. A paródia é uma síntese bitextual, ao contrário de formas mais monotextuais, como o pastiche, que acentuam a semelhança e não a diferença. (1985,p.50)

Assim, ironia e paródia externam uma “voz” explícita, superficial, e outra implícita, atuando como pano de fundo. Nessa última, o sentido advém do contexto, no caso da ironia, e do próprio texto, no caso da paródia. Fica claro que a sobreposição desses níveis determina o sentido final tanto da ironia como da paródia.

Para entendermos melhor as semelhanças entre essas duas categorias, devemos perscrutar melhor a ironia. Essa possui duas funções: uma semântica contrastante, e outra pragmática avaliadora. Podemos ver a primeira delas como uma assinaladora de diferença de sentido: assim, essa função (a semântica contrastante) se origina na sobreposição de contextos semânticos – o que é afirmado e o que é intencionado pelo criador do texto. A outra função – embora pareça óbvia demais – é de extrema importância, pois estabelece a avaliação, o julgamento, que são inerentes a quase todas as manifestações irônicas. Geralmente essas funções se combinam na produção do texto, embora uma delas possa ser trabalhada de maneira a se salientar à outra. (HUTCHEON, 1985, p.50-51)

Podemos assim estabelecer uma semelhança essencial entre a paródia e a ironia no que tange à importância do leitor como receptor ativo: ambas assinalam a diferença através da sobreposição de contextos. Consoante Hutcheon,

[] dada a estrutura formal da paródia, [...] a ironia pode ser vista em operação a um nível microcósmico (semântico) da mesma maneira

que a paródia a um nível macrocósmico (textual), porque também a paródia é um assinalar da diferença, e igualmente por meio de sobreposição (desta vez de contextos textuais, em vez de semânticos). (1985, p.74)

Logo, o discurso sub-reptício é sinalizado pela ironia e pela paródia em detrimento do discurso explícito, ofertado “calmamente” ao leitor. Para o receptor de qualquer mensagem será mais fácil apreender um sentido que esteja na superfície do texto, o que não é o caso da paródia e da ironia.

Essa é a principal semelhança entre essas duas categorias: é preciso que o leitor distinga as pistas deixadas pelo produtor na “superfície” desses textos para que possa alcançar um sentido “velado”, que, por vezes, tende a negar o sentido superficial. Em textos irônicos e também em textos paródicos, o resultado do reconhecimento da sobreposição desses dois níveis conduz ao sentido final. Refletindo nisso, podemos concluir com pertinência que todo texto paródico é também irônico, já que o reconhecimento do discurso desse último nos leva à paródia. Por conseguinte, a paródia se mostra por meio da ironia.

Podemos observar que Linda Hutcheon foi precisa ao problematizar a dimensão política e social da ironia. Seu escopo teórico vai das análises semântico/pragmáticas da ironia no ato do discurso até às teorias da enunciação, abarcando a semiótica social e o dialogismo bakhtiniano, para culminar em uma teoria que leva em conta não apenas o aspecto formal, mas também suas implicações políticas, culturais e ideológicas.

Havendo percorrido sobre a paródia e a ironia, a partir dos seus aspectos etimológico, histórico e teórico, passaremos à análise do conto de Zangwill no capítulo seguinte.

CAPÍTULO IV

4. O conto

“The semi-sentimental dragon” é um dos treze contos, além da história título, que compõem o livro *The King of Schnorrers: Grotesques and Fantasies*, de Israel Zangwill, publicado em Londres, por William Heinemann, no ano de 1894.

Diferentemente da história principal – as peripécias de um grupo de mendigos judeus na Londres vitoriana do fim do século XIX – e dos outros contos, todos com temáticas da cultura judaica, “The semi-sentimental dragon” não apresenta em sua “superfície” nada que nos indique uma influência cultural étnica do autor. Nesse conto, Zangwill tece uma bem humorada paródia do lendário mito de São Jorge e o Dragão, dessacralizando de forma irônica uma peça do patrimônio cultural europeu.

Esse peculiar autor se despoja da prevalência dos movimentos literários de seu tempo – fim do Realismo e início do Modernismo – na Inglaterra e nos brinda com um delicioso texto com traços pósmodernistas. Como acontece com o *Dom Quixote*, de Cervantes, o conto em estudo apresenta, também de forma antecipada, sinais da separação entre dois movimentos literários: um incipiente modernismo e um pós-modernismo ainda por vir. Zangwill, na tessitura desse conto aqui em estudo, começa por construir, ou mesmo reconstruir (e o faz de forma bem peculiar), parodiando o mito de São Jorge e o Dragão para, na segunda parte do conto, desconstruir esse mesmo mito.

A título de introdução, o autor se utiliza do narrador heterodiegético (na classificação de Gérard Genette) para nos contar que, aparentemente, nada havia que indicasse um coração ardente e uma alma sentimental naquele dragão. Esse era um dragão normalíssimo, com o enorme corpo coberto por escamas brilhantes qual brilhante armadura, uma grande cabeça adornada por uma crista e uma língua bifurcada; o dorso denteado era ladeado por um par de asas e as fortes patas eram munidas de imensas garras afiadas, tudo isso lhes dando um terrível aspecto. Surge então a questão centralizadora do texto: em consequência de quais acontecimentos se tornou o dragão tão sentimental (ou melhor, meio sentimental)?

Em ambas as partes que compõem o conto, se constata o elemento “maravilhoso”, antevendo o pós modernismo, onde a intertextualidade é uma característica essencial, com os textos já produzidos surgindo em outros textos, embora em um novo contexto. Jean-François Lyotard define o pósmoderno como “incredulidade em relação às metanarrativas” e aponta para o fato de a narrativa estar perdendo “seu grande herói, seus grandes perigos, suas grandes viagens, seu grande objetivo” (*apud* FERNANDES, p.303). Para Lyotard, as grandes narrativas totalizadoras não têm mais a mesma credibilidade.

Na primeira parte do conto, as personagens e tempos são indeterminados historicamente. Da mesma forma, na segunda parte, não há precisão histórica quanto ao tempo, ao espaço, como no conto “maravilhoso” além do que, como ressalta Jolles (*apud* GOTLIB, 1990, p.18) “não existe a ética da ação e sim, a ética do acontecimento: as personagens não fazem o que devem, mas os acontecimentos acontecem como devem acontecer”. Dessa forma, esse conto obedece a uma moral ingênua, que se contrapõe ao trágico real. O autor se vale de acontecimentos sem maiores consequências, sem a presença do trágico, para tentar deixar uma mensagem ao leitor.

Como esse autor enveredou pelo gênero da paródia para compor o seu conto, fica fácil, à primeira leitura, confundir-lo com uma sátira. Entretanto, para o leitor mais atento, fica claro que a ironia, carregada de humor, presente durante todo o texto, nos sinaliza uma crítica que, sem chegar a ridicularizar o texto “alvo”, é usada como um engenhoso meio de criar um novo nível de ilusão, alargando esse tipo de paródia. O autor era judeu, nascido e formado em uma Londres vitoriana, do final do século XIX, que estigmatizava sua etnia e sua cultura; na Grã-Bretanha de então havia ainda um grande interesse popular por obras do ressurgido Romance de Cavalaria; o período literário do Romantismo inglês dera lugar ao Realismo, já surgindo então, tímidos sinais do Modernismo que estava por nascer; surge uma clara rejeição a valores tão caros à nobreza, ao clero e à burguesia europeia e tão estranhos àquela cultura semita.

Nesse início do conto, com base na fonte a ser parodiada, o narrador se utiliza daquela tão conhecida fórmula de abertura dos *fairy tales* e das lendas infantis “Era uma vez...”⁹ e segue contando como, de acordo com “o bom e velho cronista, Richard

⁹ “Once upon a time...”

Johnson”¹⁰, o Egito havia sido oprimido por um dragão, que exigia uma virgem diariamente para o seu jantar. E, após vinte e quatro anos da manutenção desse macabro *menu*, conta-nos o narrador, não havia mais nenhuma virgem restante naquele reino, exceto a princesa Sabra, filha do rei Ptolomeu. No entanto, eis que surge “um turista (sem nenhum sangue azul) inglês de Coventry (mas como, se nem a Inglaterra ainda existia como nação?), conhecido como George (e posteriormente promovido ao grau de “santo”) ..., que resolve se atracar com o monstro”¹¹. Nessa parte inicial do texto fica patente a dupla estrutura de sobreposição comum da paródia e da ironia, assinalando a dupla diferença - a paródia, uma diferença textual e a ironia, uma semântica,

Nesse ponto da narrativa, é operada uma forma de alusão irônica peculiar à paródia: o leitor começa a compreender a significação literal (ou não alusiva) do que é narrado, reconhecendo o texto como eco de uma fonte anterior (numa função intertextual) e percebendo a necessidade de construção de um novo sentido (ou alusivo). Ele percebe a duplicidade que sustenta o texto paródico e que é parte relevante de sua significação. Nesta, o leitor empresta o seu saber ao texto, recorrendo ao seu conhecimento de mundo a fim de situar a dissonância subjacente àquele discurso.

Em tal paródia do mito de São Jorge e o Dragão podemos reconhecer a autoreferencialidade da paródia, já que essa é uma analogia de algo já existente. No entanto, o autor mantém uma distância crítica e sua paródia atua como uma forma de continuidade. Ele retém, ao mesmo tempo que ironiza, valores e formas estéticas, transformando a arte e fugindo da imitação.

Embora possamos reconhecer o modo de autoreferência da paródia, não deve a mesma ser limitada a esse modo, pois esse gênero não é apenas uma analogia de algo já existente e anula a limitação da arte à imitação e à representação. Permitindo a distância crítica, a paródia opera como uma forma de registrar a continuidade. Retendo e escarnecendo, simultaneamente, de outras formas estéticas, essa funciona como força conservadora ao mesmo tempo que, como defendiam os formalistas russos, através de novas sínteses, é capaz do poder transformador. Surge nesse ponto, a figura do herói (que com a do santo, são ideais humanos), dotado de autocontrole e tendo como virtude

¹⁰ “...the good and old chronicler, Richard Johnson,”

¹¹ “...an English tourist from Coventry, known as George (and afterwards sainted), resolved to tackle the monster.”

a nobreza do corpo e da alma. Ao final dessa primeira parte do conto, nós vemos a vitória do cavaleiro contra o dragão, relatada da seguinte forma:

O cavaleiro inglês chegou a estar em apuros no embate, mas se abrigando sob uma laranjeira ele se viu imune ao Dragão assim que optou ficar ali, e no final não teve nenhuma dificuldade em despachar a criatura.¹²

O *gentleman* inglês teve bastante sorte na luta com o dragão, pois ao se refugiar sob uma laranjeira, notou que aquela árvore de flores simbólicas o tornava imune aos ataques da besta. Dessa forma, ele conseguiu finalmente liquidar o monstro. E com esse ato de heroísmo termina a primeira parte do conto.

Assim começa a segunda parte do conto: “Alguns séculos após esses eventos não acontecidos, um certo cidadão rico, totalmente iletrado, mas nem por isso o pior, transformou-os em uma pantomima – sagazmente intitulada “*São Jorge e o dragão*”¹³.

Esse drama, conta-nos ele, foi representado num teatro de província, com um cenário dourado e uma melodia suave, que contrastavam gritantemente com o clima da lenda. Fato bastante destacável, diz o narrador, a princesa Sabra, apresentada como “senhorita”, e que realmente o era, também era jovem e graciosa, uma linda criatura, viva, ágil, bem modelada, de carnação resplandecente de saúde, que honraria qualquer anúncio de sabonete de luxo (Anexo p.2). Todos no teatro estavam loucos por ela, a começar pelo diretor, que também fazia o papel de São Jorge, e até mesmo o porteiro, que vez por outra vestia o manto de São Pedro nos autos de Natal.

Assim, fica claro que foi Sabra quem tornou o dragão apaixonado. Isso fora do libreto, naturalmente, pois ali o seu ardente desejo de devorar a donzela não sofria qualquer influência do estado emotivo em que se encontrava. E aqui, o narrador clama por justiça para com o dragão, uma vez que apenas uma metade dele se deixou seduzir pelos encantos de sua vítima. A outra parte, constituída pela cabeça e patas dianteiras do

¹² The chivalrous Englishman came to grief in the encounter, but by rolling under an orange tree he was safe from the Dragon so long as he chose to stay there, and so in the end had no difficulty in despatching the creature.

¹³ “ Not many centuries after these events did not happen, a certain worthy citizen, an illiterate fellow, but none the worse for that, made them into a pantomime—to wit, *St. George and the Dragon*” (Anexo p.2)

monstro, era manejada com maestria por Davie Brigg, um taciturno escocês, membro de uma sociedade de temperança e insensível aos encantos da bela jovem. Ele era um homem rude e simples, louco por teatro e com uma longa e assegurada carreira.

Le derrière do dragão era conhecido apenas pelo nome de Jimmy. Ele recebia dezoito soldos por dia para manejar as pernas traseiras e a cauda do monstro e se encontrava loucamente apaixonado por Sabra. Quis o destino que aquela simples atriz, sem querer, seduzisse a traseira do dragão. Muitas vezes encontrando-a e admirando-a nos ensaios, Jimmy estava feliz por poder atuar naquela peça juntamente com ela. No entanto, ele logo se desiluiu amargamente, pois enquanto nos ensaios ele podia se desfazer uma vez ou outra da carapaça do dragão para respirar um ar fresco e se deliciar com a visão de Sabra, isso era totalmente impossível durante as apresentações em cena. Quando não estava atuando, ele precisava ficar deitado, no escuro, com a princesa dos seus sonhos fora do alcance dos seus olhos. Durante o espetáculo, quando estava atuando, a voz de Sabra chegava suavemente aos seus ouvidos, abafada pela espessa couraça coberta por lâminas de zinco do dragão. A emoção era tamanha que muitas vezes ele se esquecia de agitar a cauda.

Com o seu amor cego privado da visão da amada, obstruída pelo corpo do pragmático Davie Brigg, Jimmy se tornou loucamente enciumado da posição privilegiada do seu companheiro no interior do dragão. Uma noite, armando-se da coragem comum aos apaixonados, sugeriu a Davie trocar de lugar com ele. Aquele, suspeitando que o jovem queria suplantá-lo, respondeu que ele era um idiota e que não fizesse mais tal proposta.

Em desespero, Jimmy planejou se posicionar primeiro do que Davie na carcaça do dragão, antes de entrarem em cena. Acontece que esse, sempre consciencioso do seu dever, sempre chegava antes ao seu lugar. Essa disputa gerou grandes discussões, chegando a vibrar os flancos do monstro e a lhe provocar estranhos ruídos intestinais durante as cenas.

E uma bela noite, enquanto a princesa entoava uma *romanza*, Jimmy resolveu contar a Davie o verdadeiro motivo de querer o seu lugar no dragão. Após uma ruidosa risada, Davie mandou que Jimmy tirasse essa fantasia da cabeça e disse que a sua princesa tinha um espírito prático, pois já havia um tempo que ela estava de olho no São Jorge, ou melhor, no diretor.

A parte de trás tremeu de raiva e sussurrou: “ela é pura como um anjo”. “Não seja tolo. Que anjo se deixaria apertar assim contra o peito do diretor para receber beijos que não estão no programa?”¹⁴, perguntou Davie. “Talvez ela não saiba que ele é casado”, disse Jimmy. “Não se iluda! Ela sabe disso e de outras coisinhas mais”, respondeu Davie (Anexo p.5).

Mas, a perseverança geralmente termina em glória.

Eis que uma noite Davie se atrasou, estudando em casa umas novas modulações para os rugidos do dragão. Quando ele chegou ao teatro e se enfiou em sua carapaça, viu que o rapaz já estava ocupando o seu posto. “Jimmy”, gritou. Mas o jovem, fascinado pela visão total de fascinante Sabra, não lhe deu ouvidos. “Cale a boca, Davie. Eu estou ocupado,”¹⁵ respondeu Jimmy. Para não arruinar a representação da peça, Davie ficou quieto. No entanto ele, calmamente, advertiu Jimmy: “Aviso-lhe que estou armado com um longo alfinete, juro que se você não me entregar o meu posto, vou lhe espetar”. “Fique tranquilo aí onde você está”, foi a sua resposta.

O alfinete penetrou profundamente na parte mais carnuda de Jimmy. O dragão deu um pulo de lado e soltou um berro tão potente que gelou o sangue nas veias dos espectadores. Vendo que uma segunda alfinetada poderia arruinar a representação, Davie se acalmou e aceitou aquela humilhante posição naquela noite. Entretanto, as emoções da cabeça do dragão eram bem diferentes das suas. A felicidade de Jimmy por ocupar a tão sonhada posição dianteira foi se transformando em uma crescente amargura, à medida que ele constatava o clima amoroso entre o casal principal de atores. Testemunhando o carinho que São Jorge, esquecido da ética profissional da representação teatral, dispensava à princesa, Jimmy sentiu o seu sangue entrar em ebulição.

E nesse momento, se inicia a cena final, o clímax da peça em exibição: a luta de São Jorge contra o dragão.

A donzela, belíssima em seu traje de seda egípcia, inflamava com palavras e gestos o seu protetor, que em sua reluzente armadura, se escudava sob a protetora laranjeira, aguardando o assalto do dragão. Ao sinal do maquinista, Jimmy, ardente de

¹⁴ “She’s as pure as na angel”. “It’s not an angel that lets her manager give her sly squeezes and saft kisses that are nae in the stage directions”

¹⁵ “Shut up, Davie. I’m busy.” (Anexo, p.6)

paixão e ódio, saltou para a frente, com brados ininteligíveis de raiva e maldição, tentando golpear o seu rival e a fim de lhe causar todo mal possível, apesar de todo esforço exercido por Davie na traseira da fera para evitar o pior.

Por fim, Jimmy e Davie foram dissuadidos pela poderosa lâmina da espada de São Jorge, que trespassou de lado a lado o flanco do monstro exatamente entre os dois atores, sob os apupos delirantes da assistência. O dragão pereceu desassombradamente, mordendo o pó que ali se acumulava há anos.

Nesse momento então, Sabra se jogou nos braços do seu heroico salvador, abraçando-o com paixão, enquanto esse, aproveitando o momento, levantou a viseira e a cobriu com uma leva de beijos.

Era só o que faltava para entornar o caldo. Quase sufocando de raiva na atmosfera viciada do interior da carcaça, Jimmy, agora a dianteira do dragão, perdeu a cabeça. Davie, com horror inesquecível, se sentiu erguido em uma arrancada formidável. Em vão, ele tentou se firmar no chão. Então, subitamente, o dragão se levantou para, em seguida, Jimmy arrancar sua horrenda carranca, mostrando uma cabeleira desgrenhada sobre um rosto transfigurado, agitado e suado. Davie, em pavor por aquele comportamento inqualificável, começou a alfinetar desesperadamente o traseiro de seu companheiro. Mas foi em vão; apaixonadamente enlouquecido, Jimmy nada sentia.

Com aquela estranha e inesperada aparição, cessaram de repente os aplausos dos espectadores. Fez-se um silêncio mortal. Se o alfinete de Davie caísse, todos ouviriam.

Ainda abraçado com Sabra, São Jorge saiu do seu estado de satisfação para o espanto cômico, abrindo os braços e se afastando daquele olhar enfurecido e ameaçador.

“Como ousas?” ressoou uma voz cavernosa saída daquela cabeça horrenda. E atacando novamente o defensor de Sabra com golpes da sua perna direita, Jimmy urrou: “vou lhe ensinar a respeitar as donzelas”.¹⁶

Resistindo às tentativas frustradas de Davie para impedi-lo, o atormentado apaixonado continuou a atacar o pobre São Jorge, entre os aplausos e gritos de alegria

¹⁶ How dare you? I'll teach you how to behave to a lady. (Anexo, p.8)

dos espectadores. Desse dia em diante, *São Jorge e o dragão* nunca mais foi levada aos palcos.

Israel Zangwill, ao reconstruir à sua maneira esse mito tão comum à cultura ocidental, assegura sua intertextualidade e sua consequente decodificação por parte do leitor.

Mais uma vez, o autor lança mão do texto explícito e do implícito, ou da sobreposição de níveis. A flor da laranjeira tem um forte significado na cultura ocidental, representando a pureza, a inocência e a castidade. De forma implícita, o texto nos fala do bem vencendo o mal. Segundo o narrador, aquele fenômeno “...sugere que profetas e magos deveriam estar muito mais ocupados em plantar laranjeiras do que sacrificar donzelas”¹⁷. Nesse ponto da paródia, talvez mais do que em outro qualquer, o texto exige do leitor uma tripla competência: linguística, retórica (ou genérica) e ideológica. Apenas dessa forma fica clara a mensagem que nos passa o autor: todos os conflitos poderiam ser solucionados sem o sacrifício inútil de vidas, como na bestialidade das guerras. Aqui se manifesta a relação entre ética e estética, sendo possível pensar nessa última como um modo de sensibilidade para a vida moral. E, de forma magistral, ele finaliza esse ponto: “Até aqui a estória, a qual é bastante improvável ser uma alegoria”.¹⁸

Nessa última parte do conto, deslocada (de forma pouco precisa) no tempo e no espaço em relação à primeira, o narrador (que, como fenômeno comum no pós-modernismo, extrai a si da ação narrada, como um repórter ou um espectador) começa com o seguinte parágrafo, que se inicia de forma *non sense*:

Não muitos séculos após esses eventos não terem acontecido, um certo e valoroso cidadão, um camarada iletrado, mas nem por isso nada menos considerado, transformou-os em uma pantomima – engenhosamente intitulada *St. George and the Dragon* ou *Harlequin Tom Thumb*. E a mesma foi devidamente encenada em um teatro provincial, com um coro de moças egípcias em trajes sumários, em evidente contradição com a escassez dessas na fábula, e uma Sabra que cantava uma canção cujo tópico era o Conselho do Condado.¹⁹

¹⁷ ... which suggests that the soothsayers and the magicians would have been much better occupied in planting orange trees than in sacrificing virgins.

¹⁸ Thus far the story, which is improbable enough to be an allegory.

¹⁹ No many centuries after these events did not happen, a certain citizen, an illiterate fellow, but none the worse for that, made them into a pantomime – to wit, *St. George and the Dragon; or Harlequin Tom Thumb*. And the same was duly played at a provincial theatre, with a lightly clad chorus of Egyptian

Registrando a continuidade, o autor usa a metalinguagem (pois daqui em diante a literatura aborda o teatro) narrando o desenrolar da peça que representa o mito de São Jorge e o Dragão. Aqui o autor lança mão de um artifício, também corrente no pós-modernismo, de transportar uma personagem (no caso Sabra, a princesa) de uma estória para outra e, ao empregá-lo, o autor consolida o nível de atuação intertextual da sua paródia. Notemos que os nomes dos atores que interpretam George e Sabra não são citados e são sempre referidos apenas com esses nomes, transportados do texto parodiado. Já os outros personagens dessa parte do conto, como Dave e Jimmy, simples e reais mortais, têm nome e personalidade, o que, por si só, é suficiente para fornecer a verossimilhança essencial à catarse do leitor desse tão divertido texto.

A metalinguagem ganha destaque a essa altura do conto, pois embora esses personagens tenham nome (e sobrenome, no caso de Davie Brigg, pois o outro é apenas “Jimmy”), na peça narrada eles são apenas anônimos figurantes, servindo exclusivamente como força motriz do protagonismo do monstro. Não obstante, Davie, o mais velho e experiente desses figurantes, sente-se realizado e orgulhos com a sua ascensão profissional e com a sua participação na peça, sem se importar com o anonimato em cena e imbuído do dever de súdito e da tradição do ator britânico, manejando a parte anterior (e mais importante) do Dragão com a maestria exigida naqueles palcos insulares.

A descrição do personagem da parte traseira do Dragão já desde o início chama a atenção para significados sublinhados: “Jimmy era um desastre. Seu passado era um mistério. Sua face era uma breve lembrança de funestas experiências, e ele tinha aspirações de ser um cavalheiro. Ele tinha subido ao palco para escapar da chuva e da neve. Não sabendo disso, o produtor de elenco lhe pagava nove centavos por noite. Seu salário mal o mantinha. A Sabra original havia domado dois leões, mas talvez fosse maior façanha domar essa metade do Dragão”.²⁰ Mas, apesar de tudo, Jimmy estava

lasses, in glaring contradiction of the dearth of such in the fable, and a Sabra who sang to them a topical song about the County Council.

²⁰ Jimmy was a wreck. His past was a mystery. His face was a brief record of baleful experiences, and he had the aspirates of a gentleman. He had gone on the stage to be out of the snow and the rain. Not knowing this, the actor-manager paid him ninepence a night. His wages just kept him in beer-money. The original Sabra tamed two lions, but perhaps it was a greater feat to tame this half of a Dragon.

apaixonado, com o amor juvenil em ebulição e se sentia no direito de declarar sua paixão, mesmo que contra todas as regras das tradições teatrais dos herdeiros do Bardo.

Como ao longo de todo o conto, aqui se sobrepõem os significados. Podemos ver Jimmy como um alterego do autor, judeu, pobre, magro e feio, vivendo em um gueto, alijado da sociedade dominante, mas que através de seu poder de criação, de sua literatura, quis, e conseguiu passar para todos a sua mensagem ética de uma cultura esteticamente universal.

Nada do que está no texto desse conto é desperdiçado (aliás, como deve ser em todo bom conto). Seja o mesmo nome para os dois personagens femininos, Sabra,²¹ seja pela nacionalidade de Davie Brigg, nascido na Escócia, (mais importante do que a Palestina mas ainda inferior à matriz do *Establishment*) o que o relegava à função cênica de manejador da parte dianteira (e bem mais importante, não esqueçamos) do Dragão. O texto todo, todo o tempo, procura estimular a compreensão do leitor em uma interação dinâmica.

Podemos sentir, ao longo de grande parte do texto, um sentido implícito que escarnece do nacionalismo exacerbado e dos valores culturais insulares que culminariam nas duas e mais trágicas guerras que a humanidade testemunharia. Fica patente a crítica às sociedades que adotam uma ética equivocada de poder e dominação, mesmo às custas da brutalidade e da inutilidade dos conflitos armados.

²¹ Sabra era o nome dado aos habitantes judeus nascidos no território inglês da Palestina, antes da formação do Estado de Israel. Estes se destacavam pelo ideal Sionista e pelo forte sentimento nacionalista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Já a partir do seu título, o conto causa certo estranhamento no leitor. Como pode um ser mitológico, feroz e inexorável, exibir uma parcela do seu ser ocupada por algum tipo de sentimento? Começa aqui o autor a erigir a sua paródia dessa lenda tão cultuada e tão cara à tradição cultural cristã ocidental. Utilizando-se de elementos fantásticos e traços do pós modernismo, Zangwill tece sua narrativa deslocada no tempo e imprecisa no espaço (embora, na primeira parte, ele a localize no Egito ptolomaico²²). Ele começa explicando que “não havia nada na aparência do Dragão que indicasse tão grande parcela de sentimento”.²³

Lançando mão fartamente dos recursos naturais da paródia, como a autorreferencialidade e a intertextualidade, e tendo a ironia como base estruturadora de um texto metalinguístico, esse autor constrói uma peça artística de níveis sobrepostos, o que facilmente leva o leitor a um prazeroso reconhecimento e a uma bem vinda fruição estética, com sua consequente reflexão crítica.

Nós somos surpreendidos com a leitura de “O semi-sentimental dragon” através do que a razão nos faz supor encontrar e o que efetivamente nós encontramos. Essa quebra de expectativa nos conduz, nesse conto, ao riso e, logo após, à reflexão. O humor, presente durante toda essa narrativa irônica, nos dá a oportunidade de, filosoficamente, rirmos de nós mesmos. Podemos romper, mesmo que apenas momentaneamente, com regras e valores sociais que enrijecem o nosso viver. E nessa obra, mais uma vez, a vida imita a arte.

Mas, devemos reconhecer, fruição e reflexão devem caminhar juntas na criação artística e, quando isso acontece, transforma-a em algo atemporal e imortal. A estética, que sempre se interpôs contra o rígido racionalismo, nos mostra que as forças da imaginação, da sensibilidade e dos sentimentos (aqui, em sua totalidade e não parcialmente) são capazes de nos envolver e nos inserir na totalidade da vida. Schiller, em “Cartas sobre a educação estética da humanidade”, de 1795, já tentava, em pleno

²² A Dinastia Ptolomaica foi fundada por Ptolomeu, general macedônico de Alexandre, o Grande, que herdou o Egito com a morte do conquistador, em 323 a. C. e, deslocando sua capital para Alexandria, transformou-a no centro do mundo helenístico. Houve 16 soberanos com seu nome ao longo da existência dessa dinastia, que se encerrou com a morte de Cleópatra VII, sua última e mais famosa descendente, no ano de 30 a. C.

²³ “There was nothing about the outside of the Dragon to indicate so large percentage of sentiment.”

Iluminismo, uma integração entre ética e estética, afirmando que o homem só é plenamente homem quando se entrega ao impulso lúdico, fonte do equilíbrio entre o racional e o sensível (HERMANN, 2005, p.13).

Certamente a experiência estética tem nos permitido enfrentar a dimensão trágica da existência ao longo da jornada humana. Embora a arte muitas vezes atenda a interesses múltiplos, como a espetacularização, diversão, autocelebração e busca gananciosa por lucro, sua estética pode ser a saída para o ceticismo. O dinamismo e a imprevisibilidade da criação artística, bem como a experiência estética, podem sobrepujar as questões da banalização cultural e a arte pode ser o abrigo contra as forças massificadoras. A arte tem a capacidade de nos levar a uma ética que encontre alternativas a políticas, valores e regras sociais inócuas que muitas vezes levam as sociedades a desfechos trágicos.

O contato com a arte nos abre um universo, ampliando nossa autocompreensão e nossa autocrítica, justamente porque ela revela o nosso ser. A obra de arte nos põe diante do estranho, de um sempre possível mundo novo, provocando novos questionamentos e nos levando a uma compreensão para além de tudo que nos é habitual. Com ela, nós somos mais humanos, sem tragédias a lamentar.

Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 2003.
- AZERÊDO, Genilda. *Jane Austen on the screen: a study of irony in Emma*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2009.
- BÍBLIA. Português. **A Bíblia sagrada**: antigo e novo testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 2003.
- BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BONICCI, Thomas/ ZOLIN, Lúcia O. (Org.) *Teoria Literária: Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas*., Maringá: Eduem, 2009.
- BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Dom Quixote de La Mancha*. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1959.
- COMPAGNION, Antoine. *Literatura para quê?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- COSTA, Flávio Moreira da. *Os 100 melhores contos de humor da literatura universal*. (org.). Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. São Paulo: Edusp 2013.
- DRABBLE, Margaret/STRINGER, Jenny. *Oxford Concise Companion to English Literature*. 2nd edition. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do Conto*. 5^a ed. Ática, São Paulo, 1990.
- HERMANN, Nadja. *Ética e estética: a relação quase esquecida*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- HORNBLOWER, Simon; SPAWFORTH, Antony (Editores) *The Oxford Classical Dictionary*. 3^a ed. New York: Oxford University Press, 2003.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1985.

KNOX, Norman D. *Dictionary of the History of Ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas*. Vol. II. New York: Charles Scribner's Sons, 1973.

MONTESQUIEU. *Do Espírito das Leis*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. 7ª ed. São Paulo: Ática, 2007.

ACESSOS À INTERNET

<http://books.scielo.org/id/5dcq3/pdf/alavarce-9788579830259-06.pdf>, em 04.05.17

<http://www.gpwu.ac.jp>, em 05.03.2017

<http://www.jewishvirtuallibrary.org/israel-zangwill>, em 04.03.2017

<http://www.livescience.com/25559-dragons.html> em 24.03.2017

www.lwcurrey.com/.../the-king-of-schnorrers-grotesques-and-fantastiques, em 15.04.2017

paperspast.natlib.govt.nz/cgi-bin/paperspast?a=d&d. em 11.3.17

<https://www.oldtimeradiodownloads.com/.../damon-runyon>., em 05.03.2017

www.thefreelibrary.com , acesso em 17.07.2017.

ANEXO

The Semi-Sentimental Dragon.

There was nothing about the outside of the Dragon to indicate so large a percentage of sentiment. It was a mere every-day Dragon, with the usual squamous hide, glittering like silver armour, a commonplace crested head with a forked tongue, a tail like a barbed arrow, a pair of fan-shaped wings, and four indifferently ferocious claws, one per foot. How it came to be so susceptible you shall hear, and then, perhaps, you will be less surprised at its unprecedented and undragonlike behaviour.

Once upon a time, as the good old chronicler, Richard Johnson, relateth, Egypt was oppressed by a Dragon who made a plaguy to-do unless given a virgin daily for dinner. For twenty-four years the menu was practicable; then the supply gave out. There was absolutely no virgin left in the realm save Sabra, the king's daughter. As 365×24 only = 8760, I suspect that the girls were anxious to dodge the Dragon by marrying in haste. The government of the day seems to have been quite unworthy of confidence and utterly unable to grapple with the situation, and poor Ptolemy was reduced to parting with the Princess, though even so destruction was only staved off for a day, as virgins would be altogether "off" on the morrow. So short-sighted was the Egyptian policy that this does not appear to have occurred to anybody. At the last moment an English tourist from Coventry, known as George (and afterwards sainted by an outgoing administration sent to his native borough by the country), resolved to tackle the monster. The chivalrous Englishman came to grief in the encounter, but by rolling under an orange tree he was safe from the Dragon so long as he chose to stay there, and so in the end had no difficulty in despatching the creature; which suggests that the soothsayers and the magicians would have been much better occupied in planting orange trees than in sacrificing virgins. Thus far the story, which is improbable enough to be an allegory.

Not many centuries after these events did not happen, a certain worthy citizen, an illiterate fellow, but none the worse for that, made them into a pantomime—to wit, *St. George and the Dragon; or, Harlequin Tom Thumb*. And the same was duly played at a provincial theatre, with a lightly clad chorus of Egyptian lasses, in glaring contradiction of the dearth of such in the fable, and a Sabra who sang to them a topical song about the County Council.

Curiously enough, in private life, Sabra, although her name was Miss on the posters, was really a Miss. She was quite as young and pretty as she looked, too, and only rouged herself for the sake of stage perspective. I don't mean to say she was as beautiful as the Egyptian princess, who was as straight as a cedar and wore her auburn hair in wanton ringlets, but she was a sprightly little body with sparkling eyes and a complexion that would have been a good advertisement to any soap on earth. But better

than Sabra's skin was Sabra's heart, which though as yet untouched by man was full of love and tenderness, and did not faint under the burden of supporting her mother and the household. For instead of having a king for a sire, Sabra had a drunken scene-shifter for a father. Everybody about the theatre liked Sabra, from the actor-manager (who played St. George) to the stage door-keeper (who played St. Peter). Even her under-study did not wish her ill. Instead of having a king for a sire, Sabra had a drunken scene-shifter for a father.

Needless, therefore, to say it was Sabra who made the Dragon semi-sentimental. Not in the "book," of course, where his desire to eat her remained purely literal. Real Dragons keep themselves aloof from sentiment, but a stage Dragon is only human. Such a one may be entirely the slave of sentiment, and it was perhaps to the credit of our Dragon that only half of him was in the bonds. The other half—and that the better half—was saturnine and teetotal, and answered to the name of Davie Brigg.

Davie was the head man on the Dragon. He played the anterior parts, waggled the head and flapped the wings and sent gruesome grunts and penny squibs through the "firebreathing" jaws. He was a dour middle-aged, but stagestruck, Scot, very proud of his rapid rise in the profession, for he had begun as a dramatist.

The rear of the Dragon was simply known as Jimmy.

Jimmy was a wreck. His past was a mystery. His face was a brief record of baleful experiences, and he had the aspirates of a gentleman. He had gone on the stage to be out of the snow and the rain. Not knowing this, the actor-manager paid him ninepence a night. His wages just kept him in beer-money. The original Sabra tamed two lions, but perhaps it was a greater feat to tame this half of a Dragon.

Jimmy's tenderness for Sabra began at rehearsal, when he saw a good deal of her, and felicitated himself on the fact that they were on in the same scenes. After a while, however, he perceived this to be a doleful drawback, for whereas at rehearsal he could jump out of his skin and breathe himself and feast his eyes on Sabra when the Dragon was disengaged, on the stage he was forced to remain cramped in darkness while Ptolemy was clowning or St. George executing a step dance. Sabra was invisible, except for an odd moment or so between the scenes when he caught sight of her gliding to her dressing-room like a streak of discreet sunshine. Still he had his compensations; her dulcet notes reached his darkness (mellowed by the painted canvas and the tin scales sewn over it), as the chant of the unseen cuckoo reaches the woodland wanderer. Sometimes, when she sang that song about the County Council, he forgot to wag his tail.

Thus was Love blind, while Indifference in the person of Davie Brigg looked its full through the mask that stood for the monster's head. After a bit Jimmy conceived a mad envy of his superior's privileges; he longed to see Sabra through the Dragon's mouth. He was so weary of the little strip of stage under the Dragon's belly, which, even

if he peered through the breathing-holes in the patch of paint-disguised gauze let into its paunch, was the most he could see. One night he asked Davie to change places with him. Davie's look of surprise and consternation was beautiful to see.

- "Do I hear aricht?" he asked.
- "Just for a night," said Jimmy, abashed.
- "But d'ye no ken this is a speakin' part?"
- "I did—not—know—that," faltered Jimmy.
- "Where's your ears, mon?" inquired Davie sternly. "Dinna ye hear me growlin' and grizzlin' and squealin' and skirlin'?"
- "Y—e—s," said Jimmy. "But I thought you did it at random."
- "Thocht I did it at random!" cried Davie, holding up his hands in horror. "And mebbe also ye thocht onybody could do't!"

Jimmy's shamed silence gave consent also to this unflinching interpretation of his thought.

"Ah weel!" said Davie, with melancholy resignation, "this is the artist's reward for his sweat and labour. Why, mon, let me tell ye, ilka note is not ainly timed but modulatit to the dramatic eenterest o' the moment, and that I hae practised the squeak hours at a time wi' a bagpiper. Tak' my place, indeed! Are ye fou again, or hae ye tint your senses?"

- "But you could do the words all the same. I only want to see for once."
- "And how d'ye think the words should sound, coming from the creature's belly? And what should ye see! You should nae ken where to go, I warrant. Come, I'll spier ye. Where d'ye come in for the fight with St. George—is it R 2 E or L U E?"
- "L U E," replied Jimmy feebly.
- "Ye donnered auld runt!" cried Davie triumphantly. "'Tis neither one nor t'other. 'Tis R C. Why, ye're capable of deein' up stage instead of down! Ye'd spoil my great scene. And ye are to remember I wad bear the wyte for 't, for naebody but our two sel's should ken the truth. Nay, nay, my mon. I hae my responsibeelities to the management. Ye're all verra weel in a subordinate position, but dinna ye aspire to more than beseems your abeelities. I am richt glad ye spoke me. Eh, but it would be an awfu' thing if I was taken bad and nobody to play the part. I'll warn the manager to put on an under-study betimes."

- "Oh, but let *me* be the under-study, then," pleaded Jimmy.

- Davie sniffed scornfully.

- "'Tis a brow thing, ambeetion," he said, "but there's a proverb about it ye ken, mebbe."

- "But I'll notice everything you do, and exactly how you do it!"

Davie relented a little.

- "Ah, weel," he said cautiously, "I'll bide a wee before speaking to the manager."

But Davie remained doggedly robust, and so Jimmy still walked in darkness. He often argued the matter out with his superior, maintaining that they ought to toss for the position—head or tail. Failing to convince Davie, he offered him fourpence a night for the accommodation, but Davie saw in this extravagance evidence of a determined design to supplant him. In despair Jimmy watched for a chance of slipping into the wire framework before Davie, but the conscientious artist was always at his post first. They held dialogues on the subject, while with pantomimic license the chorus of Egyptian lasses was dancing round the Dragon as if it were a maypole. Their angry messages to each other vibrated along the wires of their prison-house, rending the Dragon with intestinal war. Weave your cloud-wrought Utopias, O social reformer, but wherever men inhabit, there jealousy and disunion shall creep in, and this gaudy canvas tent with its tin roofing was a hotbed of envy, hatred, and all uncharitableness. Yet Love was there, too—a stranger, purer passion than the battered Jimmy had ever known; for it had the unselfishness of a love that can never be more than a dream, that the beloved can never even know of. Perhaps, if Jimmy had met Sabra before he left off being a gentleman—!

The silent, hopeless longing, the chivalrous devotion yearning dumbly within him, did not stop his beer; he drank more to drown his thoughts. Every night he entered into his part gladly, knowing himself elevated in the zoological scale, not degraded, by an assumption that made him only half a beast. It was kind of Providence to hide him wholly away from her vision, so that her bright eyes might not be sullied by the sight of his foulness. None of the grinning audience suspected the tragedy of the hind legs of the Dragon, as blindly following their leader, they went "galumphing" about the stage. The innocent children marvelled at the monster, in wide-eyed excitement, unsuspecting even its humanity, much less its double nature; only Davie knew that in that Dragon there were the ruins of a man and the makings of a great actor!

- "Why are ye sae anxious to stand in my shoon?" he would ask, when the hind legs became too obstreperous.
- "I don't want to be in your shoes; I only want to see the stage for once."

But Davie would shake his head incredulously, making the Dragon's mask wobble at the wrong cues. At last, once when Sabra was singing, poor Jimmy, driven to extremities, confessed the truth, and had the mortification of feeling the wires vibrate with the Scotchman's silent laughter. He blushed unseen.

But it transpired that Davie's amusement was not so much scornful as sceptical. He still suspected the tail of a sinister intention to wag the Dragon.

- "Nae, nae," he said, "ye shallna get me to swallow that. Ye're an unco puir creature, but ye're no sa daft as to want the moon. She's a bonnie lassie, and I willna be surprised if she catches a coronet in the end, when she makes a name in Lunnon; for the swells here, though I see a wheen foolish faces nicht after

nicht in the stalls, are but a puir lot. Eh, but it's a gey grand tocher is a pretty face. In the meanwhiles, like a canny girl, she's settin' her cap at the chief."

- "Hold your tongue!" hissed the hind legs. "She's as pure as an angel."
- "Hoot-toot!" answered the head. "Dinna leebel the angels. It's no an angel that lets her manager give her sly squeezes and saft kisses that are nae in the stage directions."
- "Then she can't know he's a married man," said the hind legs hoarsely.
- "Dinna fash yoursel'—she kens that full weel and a thocht or two more. Dod! Ye should just see how she and St. George carry on after my death scene, when he's supposit to ha' rescued her and they fall a-cuddlin'."
- "You're a liar!" said the hind legs.

Davie roared and breathed burning squibs and capered about, and Jimmy had to prance after him in involuntary pursuit. He felt choking in his stuffy hot black rollicking dungeon. The thought of this bloated sexagenarian faked up as a *jeune premier*, pawing that sweet little girl, sickened him.

- "Dom'd leear yersel!" resumed Davie, coming to a standstill. "I maun believe my own eyes, what they tell me nicht after nicht."
- "Then let me see for myself, and I'll believe you."
- "Ye dinna catch me like that," said Davie, chuckling.

After that poor Jimmy's anxiety to see the stage became feverish. He even meditated malingering and going in front of the house, but could only have got a distant view, and at the risk of losing his place in an overcrowded profession. His opportunity came at length, but not till the pantomime was half run out and the actor-manager sought to galvanise it by a "second edition," which in sum meant a new lot of the variety entertainers who came on and played copophones before Ptolemy, did card-tricks in the desert, and exhibited trained poodles to the palm-trees. But Davie, determined to rise to the occasion, thought out a fresh conception of his part, involving three new grunts, and was so busy rehearsing them at home that he forgot the flight of the hours and arrived at the theatre only in time to take second place in the Dragon that was just waiting, half-manned, at the wing. He was so flustered that he did not even think of protesting for the first few minutes. When he did protest, Jimmy said, "What are you jawing about? This is a second edition, isn't it?" and caracoled around, dragging the unhappy Davie in his train.

- "I'll tell the chief," groaned the hind legs.
- "All right, let him know you were late," answered the head cheerfully.
- "Eh, but it's pit-mirk, here. I canna see onything."
- "You see I'm no liar. Shall I send a squib your way?"
- "Nay, nay, nae larking. Mind the business or you'll ruin my reputation."
- "Mind my business, I'll mind yours," replied Jimmy joyously, for the lovely Sabra was smiling right in his eyes. A Dragon divided against itself cannot stand, so Davie had to wait till the beast came off. To his horror Jimmy refused

to budge from his shell. He begged for just one "keek" at the stage, but Jimmy replied: "You don't catch me like that." Davie said little more, but he matured a crafty plan, and in the next scene he whispered:—

- "Jimmy!"
- "Shut up, Davie; I'm busy."
- "I've got a pin, and if ye shallna promise to restore me my richts after the next exit, ye shall feel the taste of it."
- "You'll just stay where you are," came back the peremptory reply.

Deep went the pin in Jimmy's rear, and the Dragon gave such a howl that Davie's blood ran cold. Too late he remembered that it was not the Dragon's cue, and that he was making havoc of his own professional reputation. Through the canvas he felt the stern gaze of the actor-manager. He thought of pricking Jimmy only at the howling cues, but then the howl thus produced was so superior to his own, that if Jimmy chose to claim it, he might be at once engaged to replace him in the part. What a dilemma!

Poor Davie! As if it was not enough to be cut off from all the brilliant spectacle, pent in pitchy gloom and robbed of all his "fat" and his painfully rehearsed "second edition" touches. He felt like one of those fallen archangels of the footlights who live to bear Ophelia's bier on boards where they once played Hamlet.

Far different emotions were felt at the Dragon's head, where Jimmy's joy faded gradually away, replaced by a passion of indignation, as with love-sharpened eyes he ascertained for himself the true relations of the actor-manager with his "principal girl." He saw from his coin of vantage the poor modest little thing shrinking before the cowardly advances of her employer, who took every possible advantage of the stage potentialities, in ways the audience could not discriminate from the acting. Alas! what could the gentle little bread-winner do? But Jimmy's blood was boiling. Davie's great scene arrived: the battle royal between St. George and the Dragon. Sabra, bewitchingly radiant in white Arabian silk, stood under the orange-tree where the pendent fruit was labelled three a penny. Here St. George, in knightly armour clad, retired between the rounds, to be sponged by the fair Sabra, from whose lips he took the opportunity of drinking encouragement. When the umpire cried "Time!" Jimmy uttered inarticulate cries of real rage and malediction, vomiting his squibs straight at the champion's eyes with intent to do him grievous bodily injury. But squibs have their own ways of jumping, and the actor-manager's face was protected by his glittering burgonet.

At last Jimmy and Davie were duly despatched by St. George's trusty sword, Ascalon, which passed right between them and stuck out on the other side amid the frantic applause of the house. The Dragon reeled cumbrously sideways and bit the dust, of which there was plenty. Then Sabra rushed forward from under the orange-tree and encircled her hero's hauberk with a stage embrace, while St. George, lifting up his visor, rained kiss after kiss on Sabra's scarlet face, and the "gods" went hoarse with joy.

"Oh, sir!" Jimmy heard the still small voice of the bread-winner protest feebly again and again amid the thunder, as she tried to withdraw herself from her employer's grasp. This was the last straw. Anger and the foul air of his prison wrought up Jimmy to asphyxiation point. What wonder if the Dragon lost his head completely?

Davie will never forget the horror of that moment when he felt himself dragged upwards as by an irresistible tornado, and knew himself for a ruined actor. Mechanically he essayed to cling to the ground, but in vain. The dead Dragon was on its feet in a moment; in another, Jimmy had thrown off the mask, showing a shock of hair and a blotched crimson face, spotted with great beads of perspiration. Unconscious of this culminating outrage, Davie made desperate prods with his pin, but Jimmy was equally unconscious of the pricks. The thunder died abruptly. A dead silence fell upon the whole house—you could have heard Davie's pin drop. St. George, in amazed consternation, released his hold of Sabra and cowered back before the wild glare of the bloodshot eyes. "How dare you?" rang out in hoarse screaming accents from the protruding head, and with one terrific blow of its right fore-leg the hybrid monster felled Sabra's insulter to the ground.

The astonished St. George lay on his back, staring up vacantly at the flies.

- "I'll teach you how to behave to a lady!" roared the Dragon.

Then Davie tugged him frantically backwards, but Jimmy cavorted obstinately in the centre of the stage, which the actor-manager had taken even in his fall, so that the Dragon's hind legs trampled blindly on Davie's prostrate chief, amid the hysterical convulsions of the house.

Next morning the local papers were loud in their praises of the "Second Edition" of *St. George and the Dragon*, especially of the "genuinely burlesque and topsy-turvy episode in which the Dragon rises from the dead to read St. George a lesson in chivalry; a really side-splitting conception, made funnier by the grotesque revelation of the constituents of the Dragon, just before it retires for the night."

The actor-manager had no option but to adopt this reading, so had to be hoofed and publicly reprimanded every evening during the rest of the season, glad enough to get off so cheaply.

Of course, Jimmy was dismissed, but St. George was painfully polite to Sabra ever after, not knowing but what Jimmy was in the gallery with a brickbat, and perhaps not unimpressed by the lesson in chivalry he was receiving every evening.

Perhaps you think the Dragon deserved to marry Sabra, but that would be really too topsy-turvy, and the sentimental beast himself was quite satisfied to have rescued her from St. George.

But the person who profited most by Jimmy's sacrifice was Davie, who stepped into a real speaking part, emerged from the obscurity of his surroundings, burst his swaddling clothes, and made his appearance on the stage—a thing he could scarcely be said to have done in the Dragon's womb.

And so the world wags.